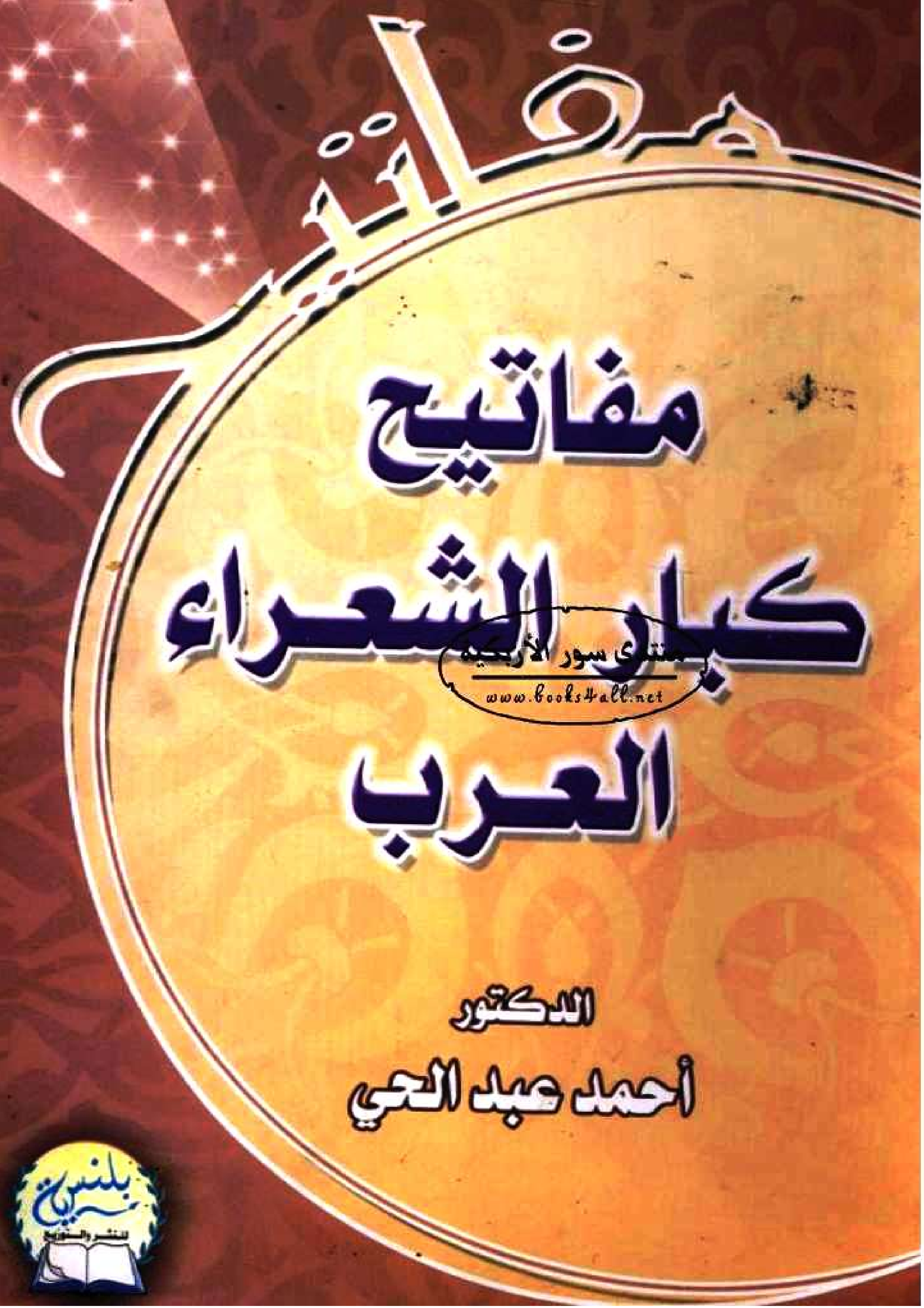

مفاتيح
مفاتيح
كبار الشعراء
العرب
الدكتور
أحمد عبد الحي
للنشر والتوزيع


منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET



مفاتيح كبار الشعراء العرب

د. أحمد عبد الحي
أستاذ الأدب العربي الحديث
كلية الآداب - جامعة طنطا
عميد كلية الآداب بكفر الشيخ


بلنسية
للنشر والتوزيع
١٤٢٦ هـ - ٢٠٠٦م

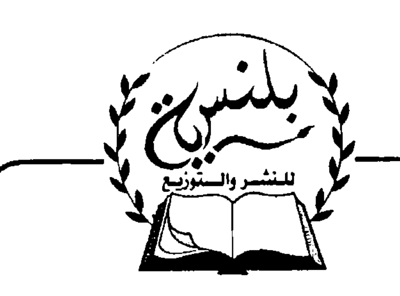
حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى

١٤٢٦هـ - ٢٠٠٦م

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية :

17X 24 cm . 400 P



٨ ش جمال حمدان - خلف عمارات المقاولون العرب - أخر شارع مصطفى النحاس - الحى الثامن - مدينة نصر

تليفاكس : ٠٠٢٠٢٩٢٨٨١٢٩

محمول : ٠١٢٤٣٩١٧٤٢

ص . ب : ١١٧٤٦٠

برقياً : الحى الثامن - م.نصر

القاهرة - مصر

BALANCIA

BUPLISHERS

Cairo - Egypt

Tel-Fax : 002029288129

Mob : 0124391742

P.O.Box : 117460

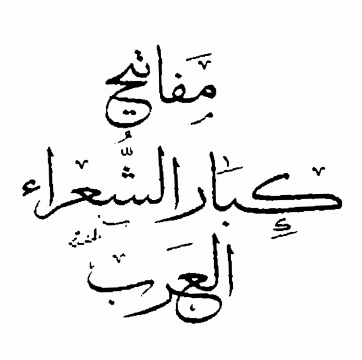
E-Mail :

anagmyy@yahoo.com

Web Location :

http://www. balancia.com

الإخراج الفني / الفرج أفنيك لخدمات الكمبيوتر


مفاتيح
كبار الشعراء
العرب



إلى الشعراء الصغار

إما أن تكونوا كبارا

أو فلْتكُفُّوا

ولتكتفوا بالإصغاء إلى كبار الشعراء


مُقَدِّمَةٌ

كنت قد اتخذت من شاعر متواضع ومكسور الجناح موضوعا لدراسة علمية [(١)]، قضيت معه فيها بضع سنوات بائسة، أقلّبه على كافة أوجهه لعلنى أجد لديه ما يثلج الصدر، أو ينعش العقل ، أو يروى الوجدان، ولكن دون جدوى. أدركت أن الخطأ ليس فى الشاعر، بل فى اختيارى، إذ كيف أرجو من حفنة مياه راكدة ، ما أرجوه من شلال دافق مثل عنترة، أو بئر عميق مثل عمرو بن كلثوم ، أو جدول طروب مثل أبى نواس ، أو محيط ـ هادئ حينًا ، عاصف أحيانًا ـ مثل أبى العلاء ، أو نهر وقور مثل صلاح عبد الصبور ، أو بحر هائج مثل أدونيس ؟ .

فكرت أكثر من مرة فى فسخ علاقتى بهذا الشاعر، غير أن أستاذى المشرف كان ينجح كل مرة فى إثنائى عما اعتزمته بحجة قد تكون صحيحة؛ هى أن البحث العلمى لا يفرق بين الظواهر الجيدة والظواهر الرديئة؛ هما على ميزان البحث سيان، ومحك الجودة أو الرداءة يرجع فى النهاية إما إلى صرامة البحث وانضباطه، أو إلى ميوعته واهترائه. ومع إيمانى التام بهذا، إلا أن عقدة شاعرى الأول ظلت تطاردنى لتحول بينى وبين الانفتاح العقلى والوجدانى على أىٍّ من الشعراء الصغار، بل لقد ضاقت حلقة هذا الانفتاح بحيث لم تعد تسمح بعبور من هم دون الكبار.

والحقيقة أننى لم أخسر كثيرا بسبب إعراضى عن الشعراء الصغار، بل لقد كسبت كثيرا بسبب اقترابى من الكبار؛ كسبت وجدانيا حين تمثلت الخبرة الوجدانية للشاعر الكبير حتى أضحت قيمة مضافة إلى رصيدى الوجدانى، وكسبت فكريا حين انفتح عقل هذا الشاعر ليفرغ ما فيه فى عقلى، وكسبت نقديا حين أصبح من الميسور - بحكم الألفة والعِشرة- أن يبوح لى هذا الشاعر بسره؛ أقصد : مفتاحه الإبداعى.

الشاعر الصغير يمكن أن يُفتح بـ "طفَّاشة" ، وحين يُفتح لا تجد شيئا. أما الشاعر الكبير فليس له سوى مفتاح واحد لا يتكرر مثل البصمة، وحين تُفتح أبوابه تتدفق كنوز الإبداع لتملأ الوجدان الإنسانى زخماً روحيا وثراء فكريا.

---

(١) هى رسالة ماجستير مخطوطة بآداب القاهرة عنوانها " شعر صالح مجدى .. دراسة فنية" .

إن دوحةً عظيمة يستظل المرء فى ظلها، يطعم ثمرها، ويطرب لأطيارها، ويستنشق أزاهيرها ، لهى أغنى وأخصب من غابة من الشجر المتواضع الثمر، الباهت الزهر. ألم يقل صلاح عبد الصبور :"أبو العلاء عندى هو ثلاثة أرباع الشعر العربى، والربع الباقى يتقاسمه أبو نواس وابن الرومى والمتنبى وغيرهم"؟. إن تجربة خصبة تختصر مئات التجارب التى لم تنضج بعد، أو حتى تلك التى فى طريقها إلى النضوج. إن الشاعر الكبير يحمل قارئه على جناحيه محلقا به فى آفاق النفس الإنسانية، ومصاحبا له فى ممراتها ودروبها، ومتجولا معه على هضابها وفى وديانها كاشفا عن خفاياها وأسرارها. ألم يختر طه حسين "المتنبى" ليقضى معه جزءا من حياته مستغنيا به عمن سواه؟ . ثم ألم ينتق طه حسين قبل ذلك "أبا العلاء" بالذات من بين الشعراء العرب والفرنسيين ليكون فى صحبته، لأنه وجد فى هذه الصحبة غناء واكتفاءً؟. ألم ينصح بوشكين قارئه العزيز أن "اقرأ شيكسبير" بعد أن تجول طويلا فى بستان الأدب العالمى، وتدرب على أن يفرق بين الشعراء: طعما ورائحة ، عمقا وارتفاعا؟ . ألم يكن أبو نواس أفضل تمثيل لزمانه مما دفع الدكتور شوقى ضيف إلى أن يقول :"كأنما كَتَبَ القدرُ عليه أن يصبح ضريبة الفسق والمجون لعصره"؟ . ثم ألم يستشرف عنترة بن شداد - الشاعر الجاهلى - قيم العصر الإسلامى مما دفع ببعض الباحثين المحدثين إلى اعتباره إرهاصة للدين الذى كان يتخلق حينئذ، كما دفع قديما بالرسول صلى الله عليه وسلم إلى أن يقول :" ما استمعت إلى أعرابى قط فأحببت أن أراه إلا عنترة"، وذلك بعد أن استمع إلى قوله :

ولقد أبيتُ على الطَّوى وأَظَلُّه حتى أنالَ به كريمَ المأكلِ..؟

ألم يَخلُدْ عمرو بن كلثوم ويخلِّد معه قبيلته بمعلقته التى كانت أشبه باليتيمة، والتى اتخذ منها أبناء القبيلة نشيدهم القومى الذى يرددونه كل صباح، الأمر الذى دفع بأحد خصومهم إلى الزراية بهم على كلفهم بها قائلا :

ألْهى بنى تَغْلِبٍ عن كلِّ مكرُمَةٍ قَصيدةٌ قالها عمرو بن كلثوم
يفاخرون بها مذْ كان أوَّلُهمْ يا للرجالِ لشعرٍ غير مسئومِ؟

ولئن كان الشاعر الكبير يتيح لقارئه - على المستوى الإبداعى - أن ينفتح على عوالم وجدانية خصبة وثرية، فإنه يتيح له - على المستوى النقدى -

أن يمسك بمفتاح عملية الإبداع لديه، ذلك أن الشاعر الكبير غالبا ما ينطلق من رؤية واضحة ومحددة للحياة والكون، وهو يعبر عن هذه الرؤية فى ذات الوقت بأدوات لها نفس درجة الوضوح والتحديد. وهذا هو ما يتيح للناقد أن يلتقط مفتاح الشاعر من قاع بئر الإبداع، وذلك عكس الشاعر الذى تغيم رؤيته الشعرية وتضطرب - من ثم - أدواته، فيصعب، بل يستحيل، أن نمسك بمفتاحه. والسبب بدهى، وهو أنه ليس ثمة مفتاح أساسا. الشاعر الذى تبهت بصمته، تتبدد شخصيته، ويمكن أن يكون مثل هذا الشاعر ذا إنتاج غزير ومتنوع لكنه يفتقد انسجام الرؤية وتناغم الأدوات. أما الناقد فسيجد نفسه فى هذه الحالة مضطراً إلى تقسيم عالم هذا الشاعر إلى مجموعة عوالم لا تربطها رابطة، بل قد تكون عوالم متضادة ومتنافرة ينكر بعضها بعضا، وكأن كلا منها ينطلق من بؤرة وجدانية لا يربطها بغيرها من البؤرات القريبة إلا رابطة الجوار فقط. هنا يبدو الشاعر مبعثرا، ويبدو إنتاجه كما لو كان إنتاج مجموعة شعراء، ومن ثم تصبح محاولة اكتشاف سره أو القبض على مفتاحه محكوما عليها بالفشل.

أما الشاعر الكبير فإن عالمه يتكثف مهما اتسع، وهذا التكثيف يُسَهِّل عملية حصره وتحديد هويته، مما يفضى فى النهاية إلى الإمساك بمفتاحه. ونقصد بالمفتاح: العامل الحاسم فى تحديد الرؤية، أو المحور الأساس الذى تنبع منه التجارب الإبداعية بشكل عام، بحيث تظل هذه التجارب - فى شتى تجلياتها - تدور فى فلك هذا المحور، قد يقترب بعضها منه، وقد تبتعد أخرى عنه، وتتفاوت - من ثم - درجات القرب والبعد، لكنها تظل جميعا منجذبة إليه، تدور فى إطاره، ولا تخرج عن مداره.

أشار الدكتور زكى نجيب محمود إلى عبارة مهمة نقلها عن أحد النقاد الفرنسيين مؤداها "أنك إذا ما تناولت بالدرس أديبا ما، فإنما تصل إلى مفتاح أدبه لو أنك وقعت على الكلمة التى ما تنفك تتردد فى أدبه أكثر من سواها"[(١)]. وهذه العبارة صحيحة تماما، ولكن بشرط أن يكون الأديب الذى تتحدث عنه قد تبلورت شخصيته، وتحددت سماته، واتضحت ملامحه، واكتسب أدبه صفات الأدبية، وغالبا ما يكون مثل هذا الأديب قد اقترب من دائرة الأدباء الكبار، إن لم يكن قد دخل هذه الدائرة وشغل مكانه فيها.

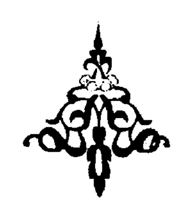
(١) د. زكى نجيب محمود : فى فلسفة النقد ، دار الشروق ، بيروت ، ط١، ١٩٧٩ ، ص ٦.

توصل هذا البحث إلى مفاتيح ستة شعراء ينتمون إلى ثلاثة عصور أدبية كبيرة هى : العصر الجاهلى، والعصر العباسى، والعصر الحديث. من العصر الجاهلى توقف البحث عند شاعرين ؛ أولهما عنترة الذى تبين أن مفتاحه يتمثل فى استخدامه اللافت والدال لضمير المتكلم (أنا). أما ثانيهما فعمرو بن كلثوم الذى تبين أن مفتاحه يتمثل فى الارتكاز على ضمير المتكلمين (نحن).

ومن العصر العباسى توقف البحث عند شاعرين؛ أولهما أبو نواس الذى تبين أن مفتاحه يتمثل فى الارتكاز شبه الدائم على صيغتى الأمر والنهى، بحيث يمكن القول إنهما معا يمثلان "تيمة أساسية" فى لغة الشاعر الفنية. أما ثانيهما فهو أبو العلاء المعرى الذى لوحظ أنه يسوى بين الأشياء من خلال استخدامه الشائع والمتواتر لما أسميناه بـ "صيغ التسوية" وهى : سِيٌّ ، سِيان، سواء ، .. أسواء .. يشبه ، ما أشبه ...، يساوى، يناظر، يماثل، يقارب .. وهذه الصيغ هى عدة أبى العلاء فى التسوية بين الأشياء أو على الأقل فى التقريب أو المشابهة بينها.

ومن العصر الحديث توقف البحث عند شاعرين أولهما : صلاح عبدالصبور الذى اتضح أن مفتاحه يكمن فى " المفارقة بين الماضى والحاضر"، وذلك حين تبدو صورة الحاضر معتمة إذا ما قورنت بصورة الماضى الصافية، وهذه المفارقة تكاد تكون هاجسا يسرى فى أوصال أعماله الإبداعية كلها، سواء أكانت شعرا غنائيا أم مسرحا شعريا، أما ثانيهما : فهو أدونيس الذي ظل إبداعه كله ينطلق من بؤرة تشع في كل الاتجاهات بالفكرة التي تؤكد على أنه لا ينبغي أن يظل الحاضر رهينة في قبضة الماضي ، أو استنتساخاً له ، ومن ثَمّ كان مفتاح الإبداع عنده هو : رفض استنساخ الماضي في الحاضر .

ولئن كان البحث قد توقف عند هؤلاء الشعراء الستة، فليس معنى هذا أن بستان الشعر العربى لم يُنبت سواهم، هناك شعراء كبار آخرون ، وربما تكون قامة بعضهم أطول من قامة بعض من شغلوا مكانا هنا، ثمة اعتبار لاهتمام الباحث وذوقه، وثمة اعتبار آخر لقدرته على التحليل وكفاءته فى القبض على مفتاح الشاعر، وثمة اعتبار ثالث لما سوف يضاف مستقبلاً إلى هؤلاء الشعراء.





الفصل الأول

عنترة وضمير المتكلم

تقديم

يلحظ الناقد المهتم بتمييز الأساليب أن ديوان عنترة لا يغلب عليــه فقــط شيوع ضمير المتكلم الفرد دون سائر الضمائر، بل يكاد يكون هذا الضمير هــو الأساس الذى ترتكز عليه تجربة الديوان بشكل عام لا ســيما أن حضــور هــذا الضمير يقابله غياب تام لضمير المتكلمين. فحضور الـ (أنا) فى الديوان يقابلــه غياب (نحن)، وهو أمر يكاد يكون شاذا بالنسبة لشاعر يعيش ضمن منظومة القيم الجاهلية التى تعلى من شأن الروح الجماعية على حساب الروح الفردية.

لقد احترق عنترة بنار " الإنكار" لذا كانت حياته كلها ســعيا وراء إجبــار الآخرين على "الإقرار" به، ولكى ينتزع هذا الإقرار كان عليه أن يصنع معجزة، فشيد بناء فروسيته حجرا حجرا، وفى ذات الوقت كان يشيد بيت شاعريته سطرا سطرا . وكانت الغاية فى كلتا الحالتين واحدة ؛ هى إثبات الجدارة والتفوق.

لقد وجد عنترة نفسه فى مجتمع عنصرى، تتفاخر فيه القبائل فيمــا بينهــا بالمناقب، وتتنابذ بالمثالب، فما البال بنظرتهم للعبيد السود، تلك النظرة التى كانت تنطوى على قدر بالغ من الامتهان، لكن نفس عنترة كانت تنطوى على قدر بالغ من الإباء، ومن هنا كان الصدام وكان الحوار؛ أما حوار القــوم، فكــان حــوار السادة إلى العبد الأسود، ابن زبيبة السوداء، العبد الذى لا ينبغى أن يتجاوز مكانه حدود الحظيرة، ولا أن يصل طموحه إلى أبعد من الرعى والحلب والصر. أمــا حوار عنترة فكان بالسيف تارة وبالقافية تارة ثانية، وظل الحــوار دائــرا بــين الطرفين، باردا حينا وساخنا أحيانا، والقوم يتأنفون ويتأنقون، والفتى يقاوم ويعاند ويصر. لكن تأتى الظروف التى تجبر السادة البيض على أن يسعوا إلى العبد الأسود طلبا لنجدته والتماسا لعونه، إنهم ليدركون أن الفتى يجيد لغة لا يجيدونها، ويتقن فنا لا يتقنونه؛ يجيد لغة الحوار مع الخيل والليل، ويتقن فن اللعب بالسيف والرمح، إنهم ليدركون أن الصهيل لدى الفتى غناء، وأن صوت السيوف فى سمعه موسيقى.

ورغم ذلك، فإنهم يكابرون على الاعتراف بمواهــب الفتــى وعبقريتــه، فيحاورونه بلغتين، ويكيلون له بمكيالين، وكما يقول:

ينادونَنى فى السِّلم يابن زَبيبَةٍ وعند صدام الخيلِ يا بنَ الأطايبِ[1]

(١) شرح ديوان عنترة، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١، ١٩٨٥ ص ٢٢.

لكن الفتى لا يعترف بأنصاف الحلول، ويأبى إلا أن يكون المقال فيه وفقا لمقتضى الحال، وتحين الفرصة حين يتعرض قومه من بنى عبس لغارة من بنى طيء فيُقتل الرجال، وتُسبى النساء، وتُنهب الأموال، وحينئذ يجد الوالد نفسه مضطرا لطلب النجدة من الولد ويدور حوار :

- **ويك عنترة ، كر.**
- **العبد "لا" يحسن الكر.**

وهنا ينبغى أن نتوقف عند هذه العبارة " العبد **لا** يحسن الكر"، والتى يرفض فيها عنترة العبد أمرا صدر إليه، ويجرؤ أن يقول "**لا**" لسيده، ولكن من المؤكد أن عنترة كان قد فكر ألف مرة قبل أن ينطق بهذه الكلمة، وأنه كان قد حسم مصيره فى أمرين: إما حريته، وإما قطع رقبته، وموقف عنترة هنا يذكرنا بهذا التساؤل الذى يثيره كامى: " العبد الذى يظل طوال حياته يتلقى الأوامر، تأتى عليه لحظة مفاجئة يرفض فيها أمرا صدر إليه. فما معنى هذا الرفض؟" ويوضح كامى المعنى قائلا:"معناه، أن الأمور قد طالت أكثر مما ينبغى، أو أن سيده تجاوز الحد...، أو إلى هنا وكفى، وأما بعد هذا فلا. وبالجملة فإن قول"لا" يؤكد وجود حد، وأنه يرفض أو ينكر على الآخر أن له الحق فى التدخل فى أمور معينة، أو الأمر بغير الواجب. وأعنى بذلك أن الثائر أو المتمرد يؤكد حقا له قبل الآخر، ويضع حدا لدعاواه، ويطلب من الآخر أن يُقِرَّ له هذا الحق" (١).

وهذا ما حدث، لقد أقر الوالد بهذا الحق، وها هو يجيب على قول عنترة:
" **العبد لا يحسن الكر...** " – يجيب بقوله " **كر وأنت حر**" (٢).

وتحين الفرصة، ويكر الفتى الذى يثأر للرجال، ويحرر النساء، ويستعيد الأموال، ويكون بذلك قد انتزع حريته بإرادته، وصلابة شكيمته، ويكون قد داوى فى نفسه هذا الجرح الكبير، وينتقل من حظائر العبيد إلى ساحات الأحرار، وما أعظم الفرق بين ما كان عليه وما آل إليه :

---

(١) عبد الرحمن بدوى : دراسات فى الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠ ص ٢١، ٢٢٠.

(٢) راجع : أبو الفرج الأصفهانى : الأغانى ، جـ ٨ ، ص ٢٣٨.

قد كنتُ فيما مضى أرعى جِمَالَهم واليومَ أحمى حِمَاهُمْ كلما نُكِبُوا[1]

ولو أن عنترة ركن إلى الدعة واستسلم أمام سطوة القهر الاجتماعى، لعاش ومات كغيره من العبيد، وانحدر إلى هوة الجبرية القبلية، ولكنه فى سعيه نحو الحرية كان يتزود بقوة أسعفته إلى إعادة بناء ذاته، أو خلق ذاته من جديد وفقا لمشيئته، لا مشيئة قبيلته. لقد تعرف عنترة على مواطن القوة فى نفسه، سواء أكانت قوة جسدية أم قوة نفسية، وأخذ على عاتقه أن يحقق بها وجوده نفسه. لقد وُلد عنترة من جديد يوم أن حصل على حريته، وأصبح من يومها إنسانا بعد أن كان مجرد شىء، لكن المحافظة على هذه الحرية كانت تتطلب فعلا متواصلا وخلقا دائبا، ولقد تمثل الفعل فى ميدان الفروسية، كما تمثل الخلق فى ميدان الشعر.

إن الخصوصية التعبيرية التى تميز شعر عنترة تنبثق من خصوصية رؤيته للعالم. إنه لا يستطيع أن يتصور العالم إلا ملبيا لحاجاته الإنسانية الكامنة فى نفسه، وذلك رغم المحاولات العنيدة من قِبَل السلطة الاجتماعية لقمع هذه الحاجات التى ما تفتأ تعلن عن نفسها بالقول تارة، وبالفعل تارة ثانية، وشعر عنترة كله وثيقة تدين الظلم والقهر، وتقدس العدل والحرية.

لقد جاء شعر عنترة – فى إطار عصره – مُحَرَّراً على صعيد اللغة والأداء الفنى، ولقد بدا ذلك فى تجليات عدة أهمها أنه يعد أهم شاعر فى العصر الجاهلى نبذ ضمير المخاطب (أنت – أنتم)، وضمير المتكلمين (نحن)، واستبدلهما بضمير المتكلم (أنا). وينبغى أن يلاحظ أن هذا التحرر على صعيد اللغة والفن لا يتجزأ عن نزعة التحرر على الصعيد الاجتماعى.

لقد استيقظ وعى عنترة على تناقض كبير فى الحياة العربية يقسم الناس إلى فئتين: أمراء وعبيد، وازداد وعيه حدة بهذا التناقض حين رأى أن من يتباهون بحريتهم يتضاءلون بجوار شاعريته وفروسيته. ومن ثم جاءت تجربته دفاعا عن الكرامة المطعونة والقلب الجريح.

---

(١) الديوان. ص ١١.

طغيان ضمير المتكلم

وقارئ عنترة سيلاحظ أن خطابه الشعرى يتسم بمجموعة من الخصائص التى تميزه، لكن تحديد هذه الخصائص فى حاجة إلى قراءة جديدة، ولقد تم رصد مجموعة من هذه الخصائص من خلال تفكيك المادة الشعرية وتصنيفها إلى وحدات، ثم إعادة تركيبها فى نسق متناغم يُبرز الهاجس الذى لون حياة عنترة بشقيها العقلى والوجدانى، أى الارتكاز على العناصر الجزئية والانطلاق منها إلى الدلالة العامة. ولقد تبين من خلال تفكيك مادة الخطاب الشعرى أن ثمة خصيصة أسلوبية يتميز بها هذا الخطاب، وهى تتردد بشكل متواتر، الأمر الذى يغرى بتجميعها، واستقرائها، ثم استخراج الدلالة العامة التى تنطوى عليها.

ولقد سبق ذكر أن هذه الخصيصة تتمثل فى ضمير المتكلم الذى يتكشف بشكل لافت ليعبر عن الملامح الخاصة للشاعر. و"الأنا" هى دليل حيوية الذات، وقدرتها على الحركة، ومسعاها لتحقيق قيمها الخاصة. والإيمان بأهمية القيم الخاصة وضرورتها هو الذى يطوِّع الظروف الخارجية – مهما كانت عصية– لتستجيب بالتدريج، وتلتقى – فى النهاية – مع الموضوع الخاص أو القيمة الذاتية. إن أعظم خدمة يمكن أن يقدمها الإنسان لنفسه وللإنسانية هى أن يتمسك بحريته، وألا يستسلم لآلية العادة والتقليد .. وهذا ما صنعه عنترة. وسنتعرف على بعض صُنعه من خلال استخدامه لضمير المتكلم.

فى ديوان عنترة، يلاحظ الاستخدام الشائع لضمير المتكلم سواء أكان مستترا، أم بارزا: منفصلا ومتصلا، ويشيع استخدام هذه الصيغة ، حتى ليمكن أن يُعد ضمير المتكلم والإلحاح فى استخدامه والتنويع عليه هو الصيغة المحورية التى يدور حولها الديوان بكامله. ويقف الديوان بهذه الظاهرة مستقلا بين شعراء العصر الجاهلى الذين انضووا تحت لواء القبيلة والتزموا بما أسماه الدكتور يوسف خليف " العقد الاجتماعى" وما استتبعه – بعد ذلك – من التزام الشاعر بـ " العقد الفنى" الذى " يفرض عليه ألا يتحدث عن نفسه فى شعره إلا بقدر محدود فى نطاق ضيق، وإنما يتحدث عن قبيلته، ويجعل من شعره سجلا

لحياتها، ولسانه لسانا لها، يعبر عن آمالها وآلامها، ويرسـم الخطـوط العامـة لسياستها، ويعلن على الملأ أهدافها وغاياتها"[١].

استطاع عنترة أن يتحرر من هذا " العقد الاجتماعى" ولعل هذا كان بمثابة " المنحنى" الذى غير اتجاهه، فبدلا من أن ينضوى تحت لواء القبيلـة الجـاهز، نجده ينسج لواء خاصا به، معلنا بذلك ولاءه لذاته، لا للقبيلة، وفخـره بنفسـه لا بقومه. ويستعيض عن النعرة القبلية التى تتردد أصداؤها فى دواويـن الشـعراء الجاهليين بنبرة ذاتية تعلى من شأن الفرد وتضعه فى مواجهة مع الجماعة التـى أرادت سحقه، ولذلك فإن صوت عنترة يكاد يكون صوتا فريدا ومميزا فى الشعر الجاهلى، ذلك الشعر الذى " اختفت منه النزعة الذاتيـة لتحـل محلهـا النزعـة الجماعية، وذابت منه الشخصية الفردية لتحل محلها الشخصية القبليـة، وظهـر ضمير الجماعة "نحن" بدلا من الفرد " أنا" [٢]، لكن يأتى شعر عنترة مناقضا لهذه الصورة تماما حتى أننا يمكن أن ننقل نفس العبارة السابقة بعد وضـع عبـارة " النزعة الجماعية" مكان عبارة " النزعة الذاتية" والعكس ، وعبـارة "الشخصـية القبلية" مكان عبارة " النزعة الذاتية" وعبارة " ضمير الفرد "أنا" مكـان عبـارة "ضمير الجماعة "نحن" والعكس، وحينئذ تصبح العبارة وصـفا صـادقا لشـعر عنترة، وليس – كما كانت – وصفا لشعر شعراء القبائل فى العصر الجـاهلى، وهذه هى العبارة بعد استبدال العبارات السابقة:

" اختفت من هذا الشعر النزعة الجماعية لتحل محلها النزعة الفردية، وذابت منه الشخصية القبلية لتحل محلها الشخصية الفردية، وظهر ضمير الفرد "أنا" بدلا من ضمير الجماعة " نحن ".

والنتيجة هى أن شعر عنترة جاء حاملا بصمات صاحبه لا طموح قبيلته. ويأتى استخدامه المكثف لضمير المتكلم بصوره المتنوعة حاملا بعض سمات ذاتيته، لكن لا مجال لاستقصاء جميع هذه الصور. وسنكتفى – أولا – برصد الصورة التى

---

(١) يراجع : حركات التجديد فى الأدب العربى، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٥ / ١٩٧٦ تأليف مجموعة من الأساتذة من أساتذة قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة. والاقتباس مـن مقال الدكتور يوسف خليف " العصر الكلاسيكى: أصول وتقاليد" ص ٢٦.

(٢) المرجع السابق ص ٢٧.

يرد فيها ضمير المتكلم منفصلا، وثانيا، برصد الصورة التى يرد فيها ضمير المتكلم متصلا بحرف التوكيد "إن / أن"

أولا: ضمير المتكلم المنفصل

يمكن تصنيف استخدام الشاعر لضمير المتكلم الفرد المنفصل " أنا" إلى عدة صور وفقا للسياق اللغوى:

١ - الصورة التى يسبق فيها الحرف (ها) الضمير - أنا -

يقول الشاعر فيما يشبه النجوى:

وها أنا ميتٌ إنْ لم يُعنِّى ... على أسْرِ الهوى الصبرُ الجميلُ[(١)]

ويخاطب أعداءه من بنى شيبان على هذا النحو:

وها أنا قد برزتُ اليومَ أشفى ... فؤادِىَ منكُمُ وغليلَ صدرى
وآخذُ مالَ عبلةَ بالمواضى ... ويعرفُ صاحبُ الإيوان قدرى[(٢)]

ويقول مفتخرا ببلائه فى إحدى معاركه:

لقينا يوم صهباءٍ سَريَّه ... حناظلةٌ لهم فى الحرب نيهْ
لقيناهم بأسيافٍ حدادٍ ... وأُسْدٍ لا تفرُّ من المنيهْ
وكان زعيمهم إذ ذاك ليثاً ... هِزَبْرا لا يبالى بالرزيَّه
فخلَّفناه وسْطَ القاعِ مُلْقى ... **وها أنا** طالبٌ قتل البقيه[(٣)]

يلاحظ أنه استخدم صيغة " ها أنا" أولا ليعبر بها عن ضعفه إزاء الهوى، فى حين استخدمها فى المرتين التاليتين ليعبر عن قوته أمام أعدائه. والحقيقة أن هذا الاستخدام يعكس بعدا جوهريا من أبعاد التجربة الشعرية عند عنترة، وهذا البعد هو الإحساس بالضعف الشديد والانهيار الكامل أمام نداء القلب من ناحية، والإحساس بالفتوة والقوة أمام نداء السيف ومغالبة الألداء والأعداء من ناحية ثانية.

---

(١) الديوان . ص ١٠٢.
(٢) الديوان . ص ٧٣.
(٣) الديوان . ص ١٥٦.

والإتيان بضمير الفرد "أنا" فى الحالات الثلاث مسبوقا بـــ "ها" يكشف عن العناية بهذه الـــ "أنا" والاحتفاء بها، الأمر الذى يجعل الشاعر ينبه الســامع قبــل النطق بها، وهى وسيلة أخرى للتنبيه إلى أهمية الذات وإعلاء شأنها.

٢- **الصورة التى تبدأ بضمير الفرد "أنا" ثم يتبع الضمير معرفة ثم اسم موصول**. ويمكن تلخيص هذه الصورة على النحو التالى:

أنا + "معرفة" + الذى...

وهذه هى السياقات التى وردت على هذه الصورة :

١ - **أنـا الرجـلُ الـذى** خبُرِّتِ عنه — وقد عاينتِ من خبرى الفِعالا[١]

٢ - ودون عبيلـة ضـربُ المواضـى — وطعـــنٌ منَـــه تكتحـــل المآقـــى

أنـا البطـلُ الـذى خبِّـرتِ عنه — وذكرى شاعَ فى كل الآفاق [٢]

٣ - **أنـا العبدُ الـذى** خبِّـرتِ عنه — رعيتُ جِمال قومى من فطامى [٣]

٣ - **أنـا العبـد الـذى** خبِّـرت عنـه — وقـد عـايَنْتنى فـدع السماعـا[٤]

٤ - **أنـا العبـد الـذى** خبرت عنه — يلاقـى فـى الكريهـة ألـفَ حـرٍّ[٥]

٥ - **أنـا العبـد الـذى** يلقـى المنايـا — غـداةَ الـرَّوْع لا يخشـى المَحـاقا[٦]

٦ - **أنـا العبـد الـذى** سَعدى وجَدِّى — يفـوق علـى السُّها فـى الارتفـاع[٧]

٧ - **أنـا العبـد الـذى** بـديار عبسٍ — رُبيـت بعـزةِ الـنفس الأبيـــه[٨]

عامة ترتبط السياقات بمحاولة إثبات الذات، ويلاحظ الضغط على الســياق بأكمله فضلا عن تكراره: "أنا الرجل الذى ..." مرة واحدة " أنا البطل الــذى..." مرة واحدة "أنا العبد الذى ..." خمس مرات، وواضح ما تكشف عنه هذه الجملة من مقاومة يبذلها الشاعر ضد محاولات تجهيله وتجاهله، وهو لهذا يتحدث عــن شهرته وذيوع صيته، وتناقل أخباره، حتى إن الكل يتحدث عنه، وهو فــى هــذا يضع نفسه موضع الزعامة، فأفعاله وبطولاته جديرة بأن تتناقلها الألسن. وهــذا "الإخبار" الذى يلح عليه ليس إلا رد الفعل لـــ " الإنكار" الذى ابتلى به. ويتأكــد

---

(١) الديوان . ص ١١٥. (٢) الديوان . ص ٩٣. (٣) الديوان . ص ١٣٨.

(٤) الديوان . ص ٨٤. (٥) الديوان . ص ٧٣. (٦) الديوان . ص ٩٤.

(٧) الديوان . ص ٨١. (٨) الديوان . ص ١٥٧.

هذا " الإخبار" حين تأتى جملة "خُبِّرتِ عنه" متعلقة بالجملة المتكررة " أنا (الرجل – البطل – العبد) الذى ..." والتى أصبحت سمة أسلوبية خاصة بعنترة.

من حيث التوجه، نلحظ أن الشاعر يتوجه بالسياقات السابقة إلى واحد من اثنين : إما إلى "آخر" كما فى الأمثلة (٣، ٤، ٥ ، ٧) وهو حينئذ يعمد إلى الفخر أمام هذا الآخر الذى أصبح تجسيدا للإنسان وكأن الشاعر يفخر بنفسه أمام الناس جميعا، وإما أن يكون التوجه لعبلة كما فى المثال (٣)، أو متعلقا بها كما فى الأمثلة (١، ٢، ٦).

ولما كانت هذه الأمثلة الأخيرة قد وردت دون أن تبرز هذا التعليق، فنعمد هنا إلى نقل هذه السياقات حسب ترتيبها السابق لإظهار تعلقه بمحبوبة الشاعر "عبلة".

١ - ولولا حب عبلة فى فؤادى ... مقيمٌ ما رعيتُ لهم جمالا
عتبتُ الدهر كيف يذلُّ مثلى ... ولى عزمٌ أقدُّ به الجبالا
أنا الرجلُ الذى خُبِّرتِ عنه ... وقد عَايَنْتِ من خبرى الفِعالا[1]

٢ - ودون عبيلة ضربُ المواضى ... وطعنٌ منه تكتحلُ المآقى
أنا البطل الذى خُبِّرتِ عنه ... وذكرى شاع فى كل الآفاق[2]

٦ - لقد قالتْ عبيلةُ إذْ رأتنى ... ومفرقُ لِمَّتى مثلُ الشعاعِ
ألا لله دَرَّك من شجاعٍ ... تَذِلُّ لِهَوْله أُسْدُ البقاعِ
فقلت لها سلى الأبطال عنى ... إذا ما فرَّ مرتاعُ القراعِ
سليهم يخبروكِ بأن عزمى ... أقام برَبْع أعداكِ النواعى
أنا العبد الذى سعدى وجِّدى ... يفوقُ على السُّها فى الارتفاع[3]

وعلى هذا النحو تنقسم السياقات الثمانية السابقة – من حيث التوجه– إلى نصفين: أربعة منها تُوَجَّه إلى " الآخر" بقصد إرسال رسالة الفخر إلى الإنسان؛ أى إنسان. أما الأربعة الأخرى فتُوجَّه إلى عبلة أو تتعلق بها. والدلالة هنا أن الشاعر كان حريصا على أن يعلن عن نفسه أمام محبوبته بنفس قدر حرصه

(١) الديوان ص ١١٤، ١١٥.
(٢) الديوان . ص ٩٣.
(٣) الديوان . ص ٨١.

على أن يعلن عن نفسه أمام الآخرين. أما الدلالة الثانية فهى أن كفة عبلة عنـد عنترة الشاعر تعدل كفة هؤلاء الآخرين. فإذا أضفنا إلى هذا أن مـن السـياقات التى توجه الشاعر بها إلى الآخر ما اقترن باسم عبلة ولو من بعيد (٤، ٥) لتأكد لنا الحكم السابق، وقلنا إن كفة عبلة لدى عنترة كانت أرجح من كفة الآخرين.

٣- **الصورة التى ياتى فيها ضمير الفرد "أنا" مبتدأ، ويأتى خبره. معرفة**، وهذه هى الأمثلة:

١ - **وأنا المجربُ** فى المواقف كلِّها	من آل عبسٍ منصبى وفعالى[1]
٢ - **وأنا المنيةُ** حيث تشتجر القنا	والطعنُ منى سابقُ الآجال[2]
٣ - **أنا المنيةُ** وابن كلِّ مَنِيَّة	وسوادُ جلدى ثوبُها ورداها[3]
٤ - **أنا الهِزَبرُ** إذا خيلُ العدا طَلَعتْ	يوم الوغى ودماء الشُّوسِ تَندفق[4]
٥ - يا عبل إن هواك قد جاز المدى	**وأنا المعنَّى** فيك من دون الورى[5]

يلاحظ أن الأمثلة الأولى تعكس دلالة واحدة، وهى التأكيد على ذاتية الشـاعر، فهو المجرب (أنا المجرب)، وهو الذى يدفع الرعب فى قلوب أعـدائه (أنا المنيـة)، وهو الشجاع (أنا الهزبر)، بينما يعكس البيت الخامس دلالة مغايرة، إنها هـذه المـرة ليست التباهى بالتجريب أو القوة، ولكنْ الاعتراف بالضعـف (وأنا المعنَّى).

ويلاحظ أن اختلاف الدلالة جاء مقترنا باختلاف المناسبة، فالدلالة الأولـى "القوة" مرتبطة بالفخر وإبراز جانب الفتوة، بينما الدلالة الثانية (الضعف) مرتبطة بالجانب العاطفى، وهذا يعكس بعدا جوهريا من أبعاد شخصية عنترة، وهذا البعد هو جدلية القوة / الضعف، القوة بإزاء الأعداء، والضعف حيال المحبوبة.

وإذا كان اختلاف الدلالة قد اقترن باختلاف المناسبة، فإنه اقتـرن أيضـا باختلاف موضع الضمير " أنا" وخبره، وذلك حين وردت هذه الضمائر وأخبارها فى صدور الأبيات (١-٤) مقترنة بدلالة القوة، ووردت فى الحشو (٥) مقترنـة بدلالة الضعف، وهذا يعنى أن الشاعر حين يتحدث عن قوته، فإنه يبادر بـالنطق

---

(١) الديوان، ص ١٠٦. (٢) الديوان . ص ١٠٦. (٣) الديوان. ص ١٥٥.
(٤) الديوان . ص ٩١. (٥) الديوان ص ٩٤.

بالضمير " أنا" وحين يتحدث عن ضعفه، فإنه يؤخر هذا الضمير، وهذه الظاهرة تؤكد الجدلية التى يجد عنترة نفسه موزعا بينها، فهو مُقْدِمٌ بإزاء أعدائه، مُحْجِم بإزاء محبوبته.

وعلى طريق تأكيد الذات لا يكتفى الشاعر بذكر ضمير الفرد "أنا" مصحوبا بخبره المعرفة، بل يُتبعهما بنعت إمعانا فى التأكيد على هذه الذاتية، يقول :

أنا الحِصْنُ المَشِيدُ لآل عبسٍ — إذا ما شادتِ الأبطالُ حِصنا[1]

وعلى نفس الطريق نجده يُتبع الخبر المعرفة ببدل

أنا الهجينُ عنترة — كُلُّ امرئٍ يحمى حِرَهْ[2]

لكنه حين ينتقل إلى الحديث عن الجانب العاطفى نجد أن الضمير " أنا" يأتى فى ذيل البيت، وهذا يؤكد ما سبق ذكره آنفا. يقول متخذا من نوح الحمام الذى فقد إلفه معادلا لمعاناته:

ولقد ناح فى الغصون حمامٌ — فشجانى حنينُه والنحيبُ

بات يشكو فراق إلْفٍ بعيدٍ — وينادى أنا الوحيد الغريبُ[3]

لقد حاولت القبيلة أن تجور على حرية عنترة وأن تفسد عليه ذاتيته، وذلك بإدماجه فيها، وإخضاعه لمعاييرها التى تقوم على استرقاق السادة لأبنائهم من الإماء، لكن عنترة قد رفض هذه المعايير التى يقف الآخرون منها موقف الخضوع والتسليم، وكان الصراع بينه وبين هؤلاء الآخرين هو نتيجة هذا الرفض، لكن هذا الصراع نفسه هو الذى ألقى بعنترة فى دائرة النار، وأشعل التوتر بينه وبين العالم. وكونه يقف بإزاء عالم يتثاءب فى ظل رصيد هائل من القيم التى تتعارض مع حريته هو الذى فجر لديه الإحساس العميق بذاتيته. وتكراره اللافت لأناه هو وسيلة من وسائل الرد على محاولات اغتيال هذه الأنا، ولذا لم يقتصر ورودها فى الديوان على الصور الثلاث السابقة، بل وردت فى صور أخرى مثل:

---

(١) الديوان ، ص ١٤٥.

(٢) الديوان . ص ٧٤.

(٣) الديوان، ص ١٩.

وأنا امرؤٌ إن يأخذونى عَنْوةً	أُقْرَنْ إلى شَرِّ الرِّكاب وأُجْنَبُ[1]
ألقى صدور الخيل وهى عوابسٌ	**وأنا ضحوكٌ** نحوها وبشوش[2]
ودع العواذل يُطنبوا فى عذْلهم	**فأنا صديقُ** اللوم واللوام[3]
وأنا ابنُ سَوْداءِ الجبينِ كأنها	ضَبُعٌ ترعْرع فى رُسُوم المنزل[4]
أنا دمعى يفيض وأنت باكٍ	بلا دمعٍ فذاك بكاءُ سالى[5]
أنا فى الحرب العوان	غير مجهول المكان
أينما نادى المنادى	فى دجى النقع **يرانى**
وحسامى معْ قناتى	لفعالى شاهدان[6]

ولعل المثال الأخير يضع أيدينا بشكل مباشر على سر الاستخدام اللافت لضمير المتكلم، وهذا السر هو تأكيد صاحب هذا الضمير على أنه "غير مجهول" فكأن الإصرار على وضع " الأنا " هو إثبات وجودها وإبراز مكانها. وإمعانا فى إثبات هذا الوجود يأتى البيت الثانى:

أينما نادى المنادى فى دجى النقع يرانى

لتشير كلمة "أينما" إلى اتساع رقعة وجود الشاعر، كما تشير جملة "فى دجى النقع يرانى" إلى شهرته وشجاعته وتفرده، فالآخرون لا يخطئونه فى دجى النقع، فكيف به فى وضح النهار؟ ويأتى البيت الثالث ليؤكد تواجد الشاعر وعدم مجهوليته، وذلك حين يكون هناك "شهود" على ما يقدمه من أفعال:

وحسامى معْ قناتى لفِعَالى شاهدانِ

وهكذا يتفنن الشاعر فى جمع أدلة إثبات حضوره، وتواجد أناه من خلال هذا التكثيف للضمير "أنا" بمستوييه: الكمى والكيفى. إن الشاعر معنى دائما بمن "يُخبر" عن بطولته، أو بمن "يشهد" عليها، وهو فى الحالين يؤكد هاجسه المتمثل فى تحقيق الذات.

---

(١) الديوان، ص ١٨. (٢) الديوان . ص ٧٧. (٣) الديوان. ص ١٣٥.

(٤) الديوان . ص ١١١. (٥) الديوان. ص ١٠٥. (٦) الديوان. ص ١٤٠.

ثانيا : ضمير المتكلم المتصل بحرف "إن / أن"

وحين يأتى ضمير المتكلم متصلا بأداة توكيد، فإنها تعد خطوة أخرى على طريق تأكيد الذات. ويمكن تقسيم سياقات هذا النوع إلى نمطين:

١ - **إنى / أنى**

٢ - **إننى / أننى.**

وها هى السياقات الواردة فى النمط الأول:

إنى امرؤٌ سمحُ الخَلِيقةِ ماجدٌ ... لا أُتْبِعُ النفسَ اللَّجُوجَ هواها[1]

إنى امرؤٌ من خيرِ عَبْسٍ مَنْصِبًا ... شَطْرِى، وأَحمى سائرى بالمُنْصِلِ[2]

إنى عَدَانى أن أزورك فاعلمى ... ما قد عَلِمْتِ وبعضُ ما لم تعلمى[3]

إنى أنا ليثُ العرينِ ومَنْ له ... قَلْبُ الجبانِ مُحَيَّرٌ مدهوشُ[4]

إنى أنا عنترةُ الهجينُ ... فج الأتان قد علا الأنينُ[5]

❖ ❖ ❖

ومن قال **إنى** أسودٌ ليعيبنى ... أُريهِ بفعلى أنه أكذبُ الناس[6]

ومن قال **إنى** سيدٌ وابن سيدٍ ... فسيفى وهذا الرمحُ عمى وخاليا[7]

❖ ❖ ❖

وإنى قد شربتُ دم الأعادى ... بأحقاف الرءوس وما رويت[8]

وإنى قد سبقت لكل فضل ... فهل من يرتقى مثلى المراقى[9]

وإنى عزيز الجار فى كل موطن ... وأكرمُ نفسى أن يهون مقامى[10]

وإنى اليوم أحمى عرضْ قومى ... وأنصر آل عَبسَ على العداة[11]

لقد هانَ عندى الدهرُ لَمَّا عرفْتُه ... **وإنى** بما تأتى الملمَّاتُ أخبرُ[12]

إنى لأعجب كيف ينظرُ صُورتى ... يومَ القتالِ مبارزٌ ويعيشُ[13]

---

(١) الديوان . ص ١٥٣.
(٢) الديوان. ص ٩٨.
(٣) الديوان. ص ١٢٧.
(٤) الديوان. ص ٧٧.
(٥) الديوان. ص ١٦٤.
(٦) الديوان. ص ٧٥.
(٧) الديوان. ص ١٦٠.
(٨) الديوان. ص ٢٥.
(٩) الديوان. ص ٩٣.
(١٠) الديوان. ص ١٣٦.
(١١) الديوان. ص ٢٤.
(١٢) الديوان. ص ٦٧.
(١٣)الديوان. ص ٧٧.

وإنـــى لحمـــَّالٌ لكـــل مُلِمَّـــةٍ   تخـــرُّ لهـا شُـمُّ الجبـالِ وتُـزْعَجُ[1]

وإنـى لأحْمـى الجـارَ مِـنْ كـل ذَّلـةٍ   وأفـرحُ بالضَّـيفِ المقـيم وأبهـج [2]

فـاقنى حيـاءك لا أبالـك وأعلمـى   أنـى امـرؤ سـأموتُ إن لم أقتـل [3]

وتشـهدُ لى الخيـلُ يـومَ الطَّعـانِ   بـــأنى أُفرِّقهـا ألـفَ سُـرْبَه[4]

أعبلـةُ لـو سـألتِ الـرمحَ عنِّـى   أجابـكِ وهـو منطـلقُ اللسـان

بـــأنى قـد طرقـتُ ديـارَ تَـيْمٍ   بكـُلِّ غضـنفرٍ ثَبْـتِ الجِنـان[5]

أما السياقات الواردة فى النمط الثانى (إننى / أننى) فهى:

إننـــى ليـــثٌ عبـــوسٌ   لـيس لى فـى الخـلق ثـانى[6]

❖❖❖

آثنـى علـى بمـا علمـتِ فـإننى   سَهْـلٌ مُخَـالقتى إذا لـم أُظْلَـم[7]

تعـالوْا إلى مـا تعلمـونَ فـإننى   أرى الدهرَ لا يُنْجى من الموتِ ناجيا[8]

إن تَغْـدِفى دونـى القنـاعَ فـإننى   طَـبٌّ بـأَخْذِ الفـارس المُسْـتَلْئِم[9]

فـإذا شـربتُ فـإننى مسـتهلكٌ   مـالى وعِرْضِـىَ وافـرٌ لـم يُكْلَـمِ[10]

❖❖❖

يُخْبرْكِ بدرُ بن عامرٍ أننى بطلٌ   أَلْقَى الجيوشَ بقلبٍ قُدَّ مِنْ جَبَلِ[11]

يُخبْرِكِ مَنْ شـهدَ الوقيعـة أننـى   أَغْشَـى الـوَغَى وأعـُف عند المغنم[12]

والخيـلُ تعلـمُ والفـوارسُ أننـى   شيْـخُ الحـروبِ وكهلُهـا وفتَـاها[13]

سَلِ المَشْرَفِىَّ الهنْدِاونِّى فى يدى   يُخَبِّـرْكِ عنِّـى أننـى أنـا عـنتر[14]

---

(١) الديوان. ص ٣١.
(٢) الديوان. ص ٣١.
(٣) الديوان. ص ٩٩.
(٤) الديوان. ص ٩ والسربة: جماعة الخيل ما بين العشرة والعشرين، أو ما بين العشرين والثلاثين.
(٥) الديوان. ص ١٤٨ ، ١٤٩.
(٦) الديوان. ص ١٤٠.
(٧) الديوان. ص ١٢٢.
(٨) الديوان. ص ١٦٠.
(٩) الديوان. ص ١٢٢.
(١٠) الديوان. ص ١٢٢.
(١١) الديوان. ص ١٠٩.
(١٢) الديوان. ص ١٢٣.
(١٣) الديوان. ص ١٥٥.
(١٤) الديوان. ص ٦٧.

وباستقراء السياقات السابقة يلاحظ حرص الشاعر على أن يبرز فى نفسه صفتين أساسيتين هما " الشجاعة" و"المروءة" يضاف إليهما صفة ثالثة، وهى محصلة للمزج بين الصفتين السابقتين، وهذه الصفة هى "العزة". أما صفة الشجاعة فتبدو من خلال هذه التراكيب:

إنى أنا ليث العرين

إنى أنا عنترة الهجين

إنى قد شربت دم الأعادى

إننى ليث عبوس

... **إننى** أنا عنترة

... **إننى** أغشى الوغى

... **إننى** بطل

... **إننى** شيخ الحروب وكهلها وصباها

... **أننى** طب بأخذ الفارس المتسلئم

كما تبدو صفة " المروءة" من خلال هذه التراكيب:

فإننى سهل مخالفتى

إنى امرؤ سمح الخليقة

إنى امرؤ من خير عبس

إنى لحمَّالٌ لكل ملمة

... **إنى** امرؤ سأموت إن لم أقتل

وإنى قد سبقت لكل فضلٍ

أما صفة " العزة" فهى كما تقدم محصلة للمزج بين الشجاعة والمروءة، تبدو هذه الصفة من خلال التراكيب التالية:

وإنى اليوم أحمى عرْضَ قومى

وإنى لأحمى الجارَ من كل ذلة

وإنى عزيزُ الجارِ فى كل موطن

فإننى مستهلكٌ مَالى وعرضىَ وافر

الشجاعة تبدو فى قدرة الشاعر على حماية نفسه، لكن حين تتسع دائرة هذه الحماية لتشمل المحيطين"أحمى عرض قومى" ، " أحمى الجار" ، " عزيز الجار" فهنا تتبدى المروءة، والصفتان معا (الشجاعة والمروءة) ينحلان فى صفة واحدة هى "العزة".

لقد كان عنترة مسكونا بالتمرد، لكنه لم يخسر شيئا بسبب تمرده، لأنه كان يتحرك نحو الحياة الصحية والصحيحة حيث يمتلك إرادته ويمتلك – من ثم – ذاته، بعد أن كان مجرد أداة يمتلكها الآخرون ويلهون بها كما يشاءون. إنه الآن يستطيع أن يمارس حياته وفقا لمشيئته، لا مشيئة الآخرين الذين كان يحيا تحت رحمتهم، بيد أنه يدرك أنه يحيا – بسبب هذا– على حافة الخطر، وأنه يجلس على جناح الموت، لكنه لا يستطيع أن ينأى عن الخطر لأنه يستمد عافيته منه، وهو فى الوقت نفسه لم يعد يجزع من الموت[1]، لأنه والحياة سواء، إن جزعه من الموت يعنى تهديدا لحياته، وذلك حين يضطر إلى تقديم تنازلات من أجل أن يطول زمنه ويخسر ذاته، بل إنه قد تجاوز خوف الموت لا إلى التصالح معه فقط[2] بل إلى أن يصبح هو نفسه وقد شكل خطرا على الموت[3] ، وهو حين يصل إلى هذه الدرجة يكون قد تحرر من قمع آخر غير القمع الاجتماعى، إنه الخوف من المجهول. وهكذا يرفض الشاعر كل الأحكام التى تكبحه وتشكل عائقا أمام حريته. وما هذا الجموح الذى يشبه الفوضى إلا احتجاجا على كل ما يعترض " الأنا " ويحد من سلطانها وحريتها.

---

(١) يقول:

يا عبل إن سفكوا دمى ففعائلى   فى كل يوم ذكـرُهُنَّ جديـد   الديوان. ص ٥٢.

يا عبل ما أخشى الحمام وإنما   أخشى على عينيك يوم بكـاك   الديوان. ص ٩٦.

وما هالنى يا عبل فيـك مهالك   لا راعنى هول الكمى الممـارس   الديوان. ص ٧٦.

(٢) أنا المنيـة وابن كـل منية   وسـواد جلدى ثوبها ورداها   – الديوان. ص١٥٥.

(٣) يا عبل لو أن المنيـة صُوِّرت   لغدا إلىَّ سُجُودها وركوعها   – الديوان. ص ٨٣.

ضمير المتكلم .. تجليات

أولا: الانفراد والفردية

وشيوع ضمير المتكلم في شعر عنترة هو في أحد تجلياته نتيجة إحساسه بانفراده وفرديته.

١ ـ **الانفراد**: ويقصد به الإحساس الذى يتلبس إنسانا ما بأنه يواجه الكون وحده، وأنه يقف كشجرة منفردة فى هذه الحياة حيث لا رفيق ولا صديق، ويمكن أن نلمس هذا الإحساس بالانفراد من خلال استخدام صيغتى "**وحدى**" و"**دعونى**" :

أ - صيغة "وحدى" :

يستخدم الشاعر صيغة " وحدى" ليعبر بها عن العزلة التى فرضها عليه المجتمع، وذلك حين أصبح منبوذا من قبل قومه، وقبل ذلك، من قبل أبيه، ويعبر الشاعر بالصيغة السابقة عن وضعه العاطفى، وذلك حين أصبح يتجرع كأس المرارة والصبر "وحده" فى سبيل حبه دون أن يجد معينا أو نصيرا، صاحبا أو خليلا، نراه يقول لعبلة:

سأحلُمُ عن قومى ولو سفكوا دمى وأجرعُ فيكِ الصبرَ دون الملا وحدى[1]

وترد نفس الصيغة – وحدى– فى مناسبة شبيهة، وذلك حين يبث الشاعر نجواه على هذا النحو:

تُرى عَلِمتْ عبيلةُ ما ألاقى من الأهوالِ فى أرض العراقِ
طغانى بالرِّيا والمكر عمى وجارَ علىَّ فى طلب الصَّداق
فخُضْتُ بمهجتى بَحْرَ المنايا وسرتُ إلى العراق بلا رفاق
وسقت النوقَ والرعيان وحدى وعدتُ أُجدُّ من نار اشتياقى[2]

(١) الديوان. ص ٥٨.

(٢) الديوان. ص ٩٢. طغانى : طغى على وظلمنى.

ويلاحظ أن الشاعر يؤكد انفراده – والذى يعد جزءا من تفرده – من خلال استخدامه للنفى مرة "سرت بلا رفاق" وللإثبات أخرى " سقت النوق والرعيان "وحدى" .

وهو يشعر أنه يواجه الحياة وحده، لا أنيس له فى عالم البشر، سلاحه فقط هو أنيسه:

فأنا سرَيْت مع الثُّريا مُفْرداً   لا مؤنِسُ لى غيرُ حَدِّ المُنصل[1]

وتأتى صيغة " مفردا" تنويعه أخرى على كلمة "وحدى". لكنه يعود ليجمع بين الكلمتين فى سياق واحد :

إذا رَشَقَتْ قلبى سهامٌ من الصَّدِّ   وبدَّلَ قُربى حادثُ الدهر بالبعدِ
لبستُ درعا من الصبر مانعاً   ولاقيت جيشَ الشوق منفردا وحدى[2]

وهكذا تجتمع الصيغتان سويا " وحدى – منفردا" لتعبرا عن إحساس الشاعر الحاد بالعزلة، وبأنه يقف وحده كشجرة فى مواجهة الحياة. وهو حين يشق طريقه نحو المجد، لا يركن إلى أب أو إلى أم أو إلى ذوى قرابة:

وبذابلى ومُهندى نلتُ العلا   لا بالقرابة والعديد الأجزل[3]

وجدير هنا أن نتأمل قوله " العديد الأجزل " حيث ينفى الشاعر اعتماده على الكثرة، وكأنه بذلك يثبت عن طريق النفى انفراده.

ب - صيغة "دعونى"

فى دراسة إحصائية لاستخدام صيغة الأمر " دع " المسندة إلى ضمير المخاطب فى ديوان أبى نواس، اتضح أنها قد وردت (٤٤ مرة) وذلك فى مقابل مرة واحدة وردت فيها صيغة "دعونى" المسندة إلى ضمير الجمع، وفسرَّت الدراسة هذا التفاوت فى الاستخدام بموقف الشاعر الذى يتوجه من خلال صيغة "دع" إما إلى نفسه ، وإما إلى غيره ليعبر عن رؤيته الرافضة للقيم العربية

---

(١) الديوان. ص ١١٤.

(٢) الديوان. ص ٥٣.

(٣) الديوان. ص ١١١. الأجزل : الكثير.

بصفة عامة، ورغبته فى استئصال هذه القيم تمهيدا لإحلال قيم أخرى منبثقة من طبيعة العبث والمجون المتأصلة فى وجدانه[1]

ويلفت النظر أن استخدام عنترة للصيغة المذكورة يأتى معاكسا لاستخدام أبى نواس، وذلك حين ترد الصيغة المسندة إلى ضمير المخاطب فى سياق واحد هو :

دعْنى أَجِدُّ إلى العلياءِ فى الطلب   وأبلغُ الغايةَ القصوى منَ الرُّتَب[2]

بينما ترد بقية استخدامات الصيغة مسندة إلى ضمير الجمع لتكشف عن دلالة مركزية هى المخاطرة بالنفس والإقبال على الشدائد والأهوال سعيا إلى عيش كريم، أو طلبا لموت عزيز، ولنتأمل هذه السياقات:

دعونى أُجِدُّ السَّعْىَ فى طلب العلا   فأُدرِكُ سُؤْلى أو أموتُ فأُعْذَرُ[3]

دعونى فى القتال أمُتْ عزيزا   فموتُ العزِّ خيرٌ من حياة[4]

فدعونى منَ شرب كأس مُدَامٍ   من جَوارٍ لَهُنَّ ظَرْفٌ وطِيبُ

ودعونى أَجُرُّ ذَيْلَ فَخَارٍ   عندما تُخْجِلُ الجبانَ العيُوبُ[5]

وإذا الموتُ بدا فى جحفلٍ   **فدعونى** للقاء الجحفل[6]

ويأتى استخدام الصيغة مسندة إلى ضمير الجمع متمشيا مع موقف عنترة الذى كانت معركته – بالدرجة الأولى – ضد قومه، لقد كان هؤلاء القوم هم الكابوس الذى جثم على صدره، وهو يود لو تخلص منهم من خلال صيحة متكررة "دعونى" فى محاولة لإثبات ذاته، وبالتالى الانتصار عليهم. إن صيغة " دعونى" تكشف عن شدة وطأة القيود التى كُبل بها من قبل القبيلة، كما تكشف عن الثمن الباهظ الذى دفعه عنترة، وذلك حين وقف كفرد منفردا بإزاء المجموع.

٢ـ الفردية : وهى مجموع الخصال المادية والمعنوية لإنسان ما مثل البنية الجسدية والمزاج والحساسية والذوق والأفكار.. وكل ما من شأنه أن

---

(١) راجع للكاتب فصلا بعنوان (صيغة "دع" وموقف الرفض) بكتاب صيغ الأمر والنهى فى ديوان أبى نواس "دراسة أسلوبية" ، دار الكتب الجامعية ، ١٩٨٨، ص ٣٢ : ٥٤.

(٢) الديوان. ص ٢١.   (٣) الديوان. ص ٦٧.   (٤) الديوان . ص ٢٣.

(٥) الديوان . ص ٢٠.   (٦) الديوان. ص ١٠٢.

يكوّن خلقا فريدا، ويجعل له موقفا وحيدا يطبع فرديته بطابع خـــاص[1].
وتتجلى هذه فى أمرين:

أ -استخدام اسم "عنترة" :

يصر عنترة على أن يثبت فرديته وأن يحتل مكانا بارزا فى مجتمعه، وهذا المكان ينبغى أن يتناسب مع مكانته كفارس شاعر، وهو يحارب قومـــه تـــارة، ويحارب القبائل الأخرى تارة ثانية من أجل فرض إرادته وإثبات مكانته. ومـــن الحيل اللغوية التى يلجأ إليها فى هذا الصدد إثبات اسمه فى القصيدة، ليثبت ذاته من ناحية وليخلد اسمه من ناحية ثانية. إن إصراره على ذكر اسمه، هو رد فعل لإصرار قومه على محو هذا الاسم والتنكر لشمائل صاحبه وسجاياه. هـــم أرادوا أن يزيلوا عنترة من الوجود، وهو أراد أن يكتب لنفسه الخلود:

أنـــا الهَجِيـــنُ عنتـــــــره ... كـــلُّ امـــرئٍ يحمـــى حِـــرَه[2]

ولأنه فرد، فإنه يُدْعى فى وقت الشدة، ومن قبل الجموع ، فمرة:

يـــدعون عـــنترَ والـــدروعُ كأنهـــا ... حَـدقُ الضـفادع فـى غـديرٍ أَدْهَـمِ[3]

وأخرى:

يـــدعون عـــنترَ والرمَــاحُ كأنهــا ... أشطـــانُ بئـــرٍ فـــى لبـــانِ الأدهـــمِ[4]

وما أكثر ما ينادونه باسمه فى وقت الشدة:

وكم داع دعا فى الحرب باسمى ... ونـــادانى فخُضـــتُ حشـــا المنـــادى[5]

وهو فرد فى الصفات والملامح ، إذ يعرفه الجميع :

يا عبلَ دونك كل حَيٍّ فاسألى ... إن كـان عنـدك شُـبْهَةٌ فـى عـــنترِ[6]

---

(١) د. مراد وهبة : المعجم الفلسفى ، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٧٩، ص ٣٠٤.

(٢) الديوان. ص ٧٤. (٣) الديوان . ص ١٣١. (٤) الديوان ، ص ١٢٦.

(٥) الديوان، ص ١٠٥. (٦) الديوان. ص ٧٠.

والذى يجرؤ على غزو ديار عنتر جاهل غُرٌّ به :

لو لم تكن يا قيسُ غِرًّا جاهلاً ما سقت نحو ديار عنترَ جحفلا[1]

ونراه يضرب الأمثال ليثبت تفرد اسمه :

وليس سِباعُ البرِّ مثلَ ضِباعه ولا كُلُّ مَنْ خَاضَ العَجَاجَةَ عنتر[2]

ونكران قومه لمآثره وسجاياه، قد خلف جرحا عميقا فى نفسه، وبرء هذا الجرح متعلق بالاعتراف به ، وتسجيل اسمه:

ولقد شفى نفسى وأبرأ سُقْمَها قيلُ الفوارس ويك عنتر أقدم[3]

وهو يعتذر عن خضوعه لهوى عبلة بأن لهذا الهوى سلطانا قاهرا:

يا شأسُ لولا أن سلطانَ الهوى ماضِى العزيمةِ ما تَمَلَّكَ عنترا[4]

ويضغط على صيغة "فما لك .. ولا كل.." ليؤكد نفس الدلالة :

شربتُ القنا من قبلِ أن يُشترى القنا ونلتُ المنى من كل أشوسَ عابسِ

فما كلُّ من يشترى القنا يطعنُ العدا **ولا كلُّ** من يُلْقى الرجالِ **بفارسِ**[5]

وإلى جانب ذلك يُذكر اسمه بتنويعة أخرى هى "ابن شداد" :

وحَجَّارٌ رأى طَعْنى فنادى تأنى يا ابن شدادٍ تأنَّى

خُلقتُ من الجبالِ أَشَدَّ قلباً وقد تَفْنى الجبالُ ولستُ أفنى[6]

وهو حريص كل الحرص على ذكر اسمه أو حتى كنيته، ولذا نراه يتحدث بنبرة ملؤها الفخر:

ومكروبٍ كَشَفْتُ الكربَ عنه بضربةِ فيْصلٍ لمَّا دعانى

دعانى دعوةً والخيلُ تجرى فما أدرى أباسمى أمْ كنانى[7]

إن إصراره على ذكر الاسم أو الكنية يعد بمثابة الرقية التى تشفى نفسه تارة، وتبرز ذاته تارة أخرى.

(١) الديوان. ص ١١٦. (٢) الديوان. ص ٦٧. (٣) الديوان. ص ١٢٦.

(٤) الديوان. ص ٧٤. (٥)الديوان . ص ٤٢. (٦) الديوان . ص ١٤٥.

(٧) الديوان، ص ١٤٧.

ب - استخدام صيغة "مثلى":

ومن سمات الفردية الحديث عن عدم المثلية :

عَتَبْتُ الدهرَ كيف يَذلُّ مثلى ... ولى عَزْمٌ أقُدُّ به الجبالا[1]

والشاعر لا يصرح تصريحا مباشرا بذلك، وإن كان الاستفهام المتعجب "كيف يذل مثلى" يومئ بالتفرد بمجموعة من السمات والصفات التى تجعل صاحبها أهلا للسيادة لا للهوان.

لكنه يعود ليصرح بما أومأ به، وذلك من خلال خطابه إلى محبوبته:

وإن أبصرتِ مثلى فاهجرينى ... ولا يلحَقْك عارٌ من سوادى[2]

وهو يؤكد عدم المثلية من خلال الحكمة :

وليس سباعُ البرِّ مثلُ ضباعه ... ولا كُلُّ من خاض العجاجةَ عنترُ[3]

وهو يعمد إلى تسجيل اسمه "عنترة" فى ثنايا الحكمة، ربما لإدراكه بصيرورتها وخلودها من خلال تداول الألسنة لها، وكأنه يضيف بهذه الحيلة سطرا إلى صفحة خلوده؛ هذا الخلود الذى كان هاجسه ضد النكران والجحود.

ونراه يعود ليؤكد عدم المثلية من خلال المقارنة بين "الأنا" و" الغير" :

يضحكُ السيفُ فى يدى ويُنادى ... وله فى بنانِ غيرى نحيبُ[4]

ويؤكد نفس الدلالة من خلال عتابه لعبلة:

هجرتُكِ فامضى حيث شئتِ وجَرِّبى ... من الناس غيرى فاللبيبُ يُجُرِّبُ[5]

وكذلك من خلال المقارنة بين " الأنا " و" الأخر" :

أنا العبدُ الذى سعْدى وجدِّى ... يفوقُ على السُّها فى الارتفاعِ

سَمَوْتُ إلى عَنانِ المجدِ حتى ... علوتُ ولم أجدْ فى الجو ساعى

وآخرُ رامَ أن يسعى كسعيى ... وجَدَّ بجدِّه يبغى اتباعى

فقصَّر عن لِحاقى فى المعالى ... وقد أعيتْ به أيدى المساعى[6]

---

(١) الديوان . ص ١١٤. (٢) الديوان. ص ٤٥. (٣) الديوان. ص ٦٧.

(٤) الديوان. ص ٢٠. (٥) الديوان. ص ١٤. (٦) الديوان: ص ٨١، ٨٢.

ثم من خلال المقارنة بين " الأنا " والـ " أنت" :

إن كنت **أنتَ** قطعتَ بَرًّا مقفرا وسلكْتَهُ تحت الدُّجى في جَحْفَلِ
فأنا **سريتُ** مع الثريا مُفْرداً لا مؤنس لي غيرُ حدِّ المُنصِلِ[1]

ويلقى فى النهاية بآخر أوراقه مؤكدا عدم مثلية الآخرين له من خلال الإشارة إلى ذكره الذى محا ذكر الآخرين، ثم سيادته عليهم:

محوتُ بذكرى فى الورى ذِكْرَ من مضى وسدتُ فلا زيدٌ يُقَالُ ولا عمرو[2]

ويبلغ اعتداده بنفسه وبهمته الدرجة التى يضفى فيها على نفسه ظلا من القداسة:

ولو صَلَّتِ العُرْبُ يوم الوغى لأبطالها كنتُ للعُرْبِ كَعْبَهْ[3]

وعلى هذا النحو تتجمع الصيغ السابقة لتكشف عن ملمح من ملامح شخصية عنترة وهو يقينه بفرديته، وعدم مثلية أحد له. بل وحرصه على أن يحيط ذاته بموكب من التوقير الذى يبلغ درجة التقديس ، وهو بلا شك رد فعل لما لقيه من هوان وتدنيس.

✿✿✿✿

ثانيا : سواد اللون / بياض الفعل

لقد ورث عنترة سواد لونه من أمه زبيبة، وما كان فى وسعه التخلص من هذا السواد، فسواد اللون الموروث موقف مفروض ونهائى، ولا قبل للشاعر بتغييره، والإنسان يجد نفسه سواء وهو قادم إلى الحياة، أم وهو يواصل مسيرته فيها – يجد نفسه فى مواجهة بعض **المواقف النهائية** "ويقصد بها تلك المواقف المفروضة على الموجود، ولا يملك منها فكاكا. الموقف النهائى بمثابة سور نصطدم به باستمرار، دون أن نستطيع الخروج منه ولا اقتحامه. فالميلاد فى يوم كذا فى بلد كذا من أبوين هما فلان وفلانة، هذا أمر لا فكاك منه، ولا يستطيع شىء أن يغيره"[4]

---

(١) الديوان. ص ١١٤. (٢) الديوان. ص ٧٢. (٣) الديوان ، ص ١٠.

(٤) د. عبد الرحمن بدوى : دراسات فى الفلسفة الوجودية ، ص ١٣٧.

ولكن إذا كان عنترة لا يملك الفكاك من أبيه، إلا أنه استطاع أن يجبر هذا الأب على الاعتراف به، وإذا كان لا يملك الفكاك من أمه زبيبة السوداء، إلا أن هذه العبودية الموروثة كانت الوقود الذى فجر فى نفسه التوق لنسائم الحرية، أما سواد الجلد فقد استعاض عنه ببياض الخصال والشمائل، وهكذا لم يستسلم أمام هذه المواقف النهائية، ذلك أنه " فى مقابل هذه المواقف النهائية تقف الحرية، التى بها وحدها يستطيع الموجود أن يحقق إمكانيات وجوده الماهوى على هيئة الآنية. ومن هنا تنشأ "ديالكتيك" مستمر التوتر بين الموقف النهائى من ناحية، وبين الحرية التى هى الصفة الأصلية فى الوجود الماهوى من ناحية أخرى، وفى هذا الصراع يقوم معنى الوجود"[١].

وسواد الجلد هو أحد المواقف النهائية التى فُرضت على عنترة بحكم الوراثة، أو هو أحد الأسوار العالية التى وُضعت حياله، وهو لا يملك إلى تخطيها سبيلا. وكان يؤلمه تناقض قومه، وذلك حين يعترفون بمكانته فى ساعة الحاجة ، ثم لا ينفكون يعيرونه بما ورث من سواد:

ينادوننى وخيلُ الموت تجرى ... محلُّكَ لا يعادِلُهُ مَحَلُّ
وقد أمسوا **يعيبونى** بأمى ... ولونى، كلما عقدوا وحَلُّوا[٢]

ويلاحظ تكرار اقتران السواد بالعيب، وغالبا ما ترد الكلمة المعبرة عن العيب فى صيغة المضارع المسند إلى ضمير الغائبين، والذى يشير إلى قوم الشاعر الذين ما يفتأون يعيبون عليه سواد لونه:

يعيبون لونى بالسواد وإنما ... فِعَالهُمُ بالخبث أسودُ من جلدى[٣]
يعيبون لونى بالسوادِ جهالةً ... ولولا سوادُ الليل ما طلع الفجر[٤]
لئن **يعيبوا سوادى** فهو لى نسبٌ ... يوم النزال إذا ما فاتنى النسبُ[٥]
وإن **يعيبوا سوادًا** قد كُسِيتُ به ... فالدُّرُّ يسترهُ ثوبٌ من الصَّدفِ[٦]
وما وجَدَ الأعادى فىَّ عيباً ... **فعابونى** بلونٍ فى العيون[٧]

---

(١) المرجع السابق . ص ١٣٧. (٢) الديوان، ص ١٠٥. (٣) الديوان، ص ٥٠.
(٤) الديوان، ٧٢. (٥) الديوان، ص ١١. (٦) الديوان. ص ٨٨.
(٧) الديوان، ص ١٤٩.

أول ما يلاحظ هنا أن ضمائر المتكلم المنطوية على هذه الصيغ " **لوني** – **جلدي** – **سوادي** – **فاتني** – **كسيتُ** – **فيَّ** " تقف بإزاء واو الجماعة التي ترد مزودة بسلاح العيب تلقي به في وجه الشاعر ، ولعل هذا يكشف تجليا آخر من التجليات التي دفعت الشاعر للتمترس خلف ضمير المتكلم، يدفع به عن نفسه هذه المرة ما يتعرض له من انتهاك معنوي يقصد إلى الحط من شأنه وذلك بالعيب فيه، بل بالإصرار على تكرار هذا العيب ؛ وسنلاحظ هذه الصيغ الواردة على الترتيب في النماذج الخمسة السابقة:"**يعيبون** – **يعيبون** – **لئن يعيبوا** – **وإن يعيبوا**.. –.. **فعابوني**"

لقد عابه الناس وحكموا عليه من خلال لون جلده الأسود، لكن هذا اللون – فيما يرى صاحبه – يخفي وراءه جوهرا نظيفا ودرا ثمينا، والشاعر يؤكد على هذا الأمر من خلال التصوير، فلئن عيب بسواده " فالدر يستره ثوبٌ من الصدف" [(١)]و " لولا سواد الليل ما طلع الفجر"[(٢)]

وليس يَعيبُ السيفَ إخلاقُ غِمْدِهِ   إذا كان في يوم الوغى قاطعَ الحدِّ[(٣)]

وهي كلها تصاوير تؤكد على دلالة واحدة وهي أن المظهر الذي لا يروق قد يخبئ وراءه جوهرا صافيا ودرا ثمينا، وعلى هذا ينبري الشاعر للدفاع عن لونه بحيل مختلفة أهمها أن هذا اللون ليس هو المحك في الحكم على الإنسان، بل المحك الحقيقي هو فعل الإنسان:

ومن قال إني أسودٌ ليعيبَني   أريه بفعلي أنَّهُ أكذبُ الناسِ[(٤)]

فهذا الذي يتقول عليه لا يملك غير الكلام، بيد أن الشاعر يملك القدرة على أن يرد عليه بفعله ليكشف ما ينطوي تحت هذا الكلام من ادعاء كاذب، ويصل الشاعر إلى أبعد من ذلك حين يتخذ من سواده مفخرة:

وإن عابتْ سوادي فهْو فخري   لأني فارسٌ من نسلِ حَامِ[(٥)]

وما عابَ الزمانُ عليَّ لوني   ولا حطَّ السَّوادُ رفيعَ قدري[(٦)]

---

(١) الديوان . ص ٨٨. (٢) الديوان. ص ٧٢. (٣) الديوان . ص ٥١.

(٤) الديوان . ص ٧٥. (٥) الديوان. ص ١٣٨. (٦) الديوان. ص ٦٦.

وينتهى الشاعر إلى هذا الحكم العام مبرئا به ساحته، وهو أن الزمان، لم يعب عليه ولا على أمثاله سواد اللون، فما بال هؤلاء الأقوام يعيبونه بما ليس عيبا فى حكم الزمان.

ولئن كان عنترة أسود اللون إلا أنه أبيض الفعال، وهو يعبر عن هذا المعنى فى تنويعات، فهو تارة أبيض السيف، وثانية أبيض الفعل، وثالثة أبيض الشمائل، ورابعة أبيض الخصال، وتأتى كل هذه التنويعات مقترنة بالسواد الذى عيب به :

١ - ولمَّا أوقدوا نارَ المنايا	بأطرافِ المثقَّفةِ العَوالِى
طَفَاهَا أسودٌ من آل عبس	**بأبيض صارمٍ** حَسَنِ الصِّقال[1]
٢ - شبيهُ الليل لونى غيرَ أنى	بفعلى من بَيَاضِ الصبحِ أسْنى[2]
٣ - **سوادى بياضٌ** حين تبدو شمائلى	وفعلى على الأنساب يزهو ويفخرُ[3]
٤ - تُعيِّرنى العدا بسوادِ جلدى	**وبيضُ خصائلى** تمحو السوادا[4]
٥ - وإن كان لونىأسودا **فخصائلى**	**بياضٌ** ومن كَفَّىَّ يُسْتَنْزَلُ القَطْرُ[5]

وهكذا يتخذ الشاعر من بياض فعله حجة يقذف بها فى وجه من يعيبونه بسواد شكله أو لونه .

لقد تقبل عنترة الحياة، فكان لابد من أن يتقبل معها ما يكتنفها من شرور ونقائص، أو ما يُعَدُّ كذلك فى نظر الهيئة الاجتماعية. ومن هنا وجدنا أن موقف عنترة من سواد لونه ليس موقف الساخط المتبرم، ولكن موقف الراضى القابل، بل يتحول أحيانا إلى موقف التياه المفتخر، فهو يقول بأعلى صوته مشيرا إلى نفسه:

وأنا **الأسودُ** والعبد الذى	يقصِدُ الخيلَ إذا النقعُ ارتفع[6]

ويقول مشيرا إلى أمه:

وأنا ابن **سوداءِ** الجبينِ كأنها	ضَبُعٌ تَرعْرَعَ فى رُسومِ المنزلِ[7]

---

(١) الديوان، ص ١١٣.	(٢) الديوان . ص ١٤٥.	(٣) الديوان. ص ٦٦.

(٤) الديوان. ص ٤٦ .	(٥) الديوان. ص ٧٢.	(٦) الديوان . ص ٨٠.

(٧) الديوان. ص ١١١.

فلا لونه ولا اسم أمه سوءة ، ما دامت همته تعلو على همم الآخرين:

ما ساءنى لونى وإسْمُ زَبِيبةٍ إذْ قَصَّرَتْ عن هِمَّتى أعدائى[1]

وهكذا يتقبل عنترة معطيات الوراثة قبولا حسنا، دون أن يعلن براءته من اسم "زبيبة"، ذلك الاسم الذى كان يطلقه أبناء القبيلة مقترنا بالعار والذل، بيد أن عنترة كان قد تقبل حياته رغم العقبات الكئود المحيطة به، وهذا القبول فى حد ذاته هو أُولى الخطوات التى تصل بعنترة إلى طريق الحرية، ذلك أن الحرية "تتمثل فى ذلك القبول الحقيقى الذى بمقتضاه نأخذ على عاتقنا(فى شجاعة مطمئنة متبصرة) مسئولية وجودنا، فنحاول أن نخلق من مظاهر عبوديتنا وسائط للتحرر، ونعمل على أن نخلع على حياتنا معنى شخصيا أصيلا [2]. وكان " الفعل" والقدرة عليه هو الوسيلة التى يشكل عنترة من خلالها ذاته، والوسيلة التى يدرأ بها شر سلبيات مجتمعه، ثم هو الوسيلة التى يتيه بها على أقرانه من المعيِّرين والمحقِّرين:

لئن أكُ أسوداً فالمِسكُ لونى وما لسوادِ جِلْدى من دواءِ

ولكنْ تَبعُدُ الفحشاءُ عنى كَبُعدِ الأرضِ عن جو السماء[3]

وإن كان جلدى يُرَى أسوداً فلى فى المكارم عِزٌّ ورتبة[4]

ألا يا عبل قد عاينْتِ فِعلى وبان لك الضَّلالُ من الرشادِ

وإن أبْصَرْتِ مثلى فاهجرينى ولا يَلْحَقكِ عارٌ من سوادى [5]

والتأكيد على معاينة الفعل المضاف إلى ضمير المتكلم فى المثال الأخير هو أحد تجليات البحث عن حيثيات لإثبات الجدارة.

❁❁❁❁

---

(١) الديوان، ص ٨.

(٢) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الحرية ، دار مصر للطباعة (د.ت) ص ٢٠٨.

(٣) الديوان. ص ٨.

(٤) الديوان. ص ١٠.

(٥) الديوان ، ص ٤٥.

ثالثا : الفعل وتحقيق الذات

إن ظروف عنترة أنضجته وجعلته لايتحمل تبعات وجوده فحسب، بل تبعات تجنى الآخرين عليه، وكان الخلاص هو أن **يلوذ بـ "الفعل"** يحقق من خلاله ذاته، ويدحض به موقف الآخرين المعادى. **إن "الفعل" هو الفرصة التى يستطيع أن يواجه العالم من خلالها**، وهو الوسيلة لمواصلة الحياة كى يثبت لنفسه وللآخرين أنه ليس مجرد " شيء" فى القبيلة. و" الفعل" هو السبيل إلى تغيير ما يرفضه من المعطيات التى وجد نفسه محملا بها، إما بفعل الوراثة مثل سواد اللون، وإما بفعل التقاليد مثل معاملته كعبد. أما سواده فلا قبل له بتغييره، ولكنه سيغير النظرة إليه وسيحاول أن يلفت نظر المجتمع إلى أن سواد الفعل لا يضير مع بياض الشمائل، وأما العبودية المفروضة عليه فسيحاول الخلاص منها، فلئن كان قد ولد عبدا فإنه سيحاول من خلال " **الفعل**" أن يعيش حرا. و" الفعل" يعنى ببساطة الغزو والسعى نحو استرداد الذاتية وامتلاك الحرية. ويمكن حصر حركة الفعل لدى عنترة فى دائرتين : الفعل مستقلا، والفعل مرتبطا بالقول.

١ - دائرة الفعل المستقل :

ويأتى حديث عنترة عن فعله فى هذه الدائرة مستقلا عن العناصر الأخرى، إنه يريد أن يثبت فاعليته من خلال إلحاحه على ذكر فعله الذى يتصاعد من خلال استخدام صيغ "**فعلى**" و"**فعالى**" و"**فعائلى**" :

أنا الأسد الحامى حِمى منْ يلوذُ بى ... وفعلى له وَصْفٌ إلى الدهر يُذْكَرُ

إذ ما لقيتُ الموتَ عمَّمْتُ رأسَه ... بسيفٍ على شُرْبِ الدِّما يتجوهر[1]

ولأن المحبوبة تعد حافزا أساسيا يفجر ينابيع الفعل لدى صاحبنا فإنه يود لو عرض "فعله" أمامها:

يا عبل لو عايَنْتِ فعلى فى العدا ... من كل شِلْوٍ بالتراب معفر[2]

---

(١) الديوان. ص ٦٦.

(٢) الديوان . ص ٧١.

وتتتابع أفعال الأمر فى المثال التالى راجية من المحبوبة أن تعاين البطل القادر على الفعل:

قفى وانظرى يا عبل **فعلى** وعاينى ... طِعانى إذا ثار العَجَاجُ المكدَّرُ
تَرَىْ بطلا يَلْقى الفوارسَ ضاحكا ... ويرجعُ عنهم وهْو أشعثُ أغبرُ[1]

وفى سبيل التركيز على " الفعل" ينتقل الشاعر من الحديث عن " **فعله**" بصيغة المفرد إلى الحديث عن " **فِعاله**" بصيغة الجمع، يقول:

وقد شاهَدْتُمُ فى يوم طَىٍّ ... **فعالى** بالمُهَنَّدةَ الحِدادِ[2]
سلى يا عبل عمراً عن **فِعالى** ... بأَعْداكِ الأُلى طَلَبُوا قتالى[3]
يا عبل إن سفكوا دمى **ففعائلى** ... فى كل يوم ذِكرهُنَّ جديدُ"[4]

وعلى هذا يتراوح حديث الشاعر عن فعله تارة بصيغة المفرد، وأخرى بصيغة الجمع، لكنه فى كلتا الحالتين يثبت جدارته وقدرته على أن يحدد مصائر الآخرين، وفعله بهذا يعد رد فعل لما فعله الآخرون به، فكما حجموه وحددوا مصيره بفعالهم، فها هو الآن يحدد مصائرهم بفعله. وهو - من باب أولى - يخط مصير نفسه من خلال تحويل إمكاناته الذاتية إلى واقع موضوعى يصوغ هذا المصير.

٢ ـ دائرة الفعل / القول:

ويقترن فى هذه الدائرة الفعل بالقول، ليعكس الأول ملامح الفارس، ويعكس الثانى ملامح الشاعر. وعنترة حين يجمع بين الملمحين فكأنما يعلن أنه قد حاز أقصى ما يمكن أن تطمح إليه قبيلة، ألم تكن القبيلة تقيم الأفراح وتذبح الذبائح لميلاد شاعر؟ فما بالنا إذا كان فارسا شاعرا، إن اعتداد عنترة بنفسه قد فاق كل حد:

فلئن بقيت **لأصنعن** عجائبا ... ولأبكمن بلاغة الفصحاء[5]

وهو يرى أنه أولى من قومه بكل مكرمة ، مادام يتفوق عليهم فى القول وفى العمل:

ماذا أريد بقومٍ يهدرونَ دمى ... ألست أولاهمُ **بالقول والعمل**[6]

---

(١) الديوان. ص ٦٧. (٢) الديوان. ص ٤٢. (٣) الديوان. ص ١١٣.
(٤) الديوان. ص ٥٢. (٥) الديوان. ص ٨. (٦) الديوان . ص ١١٠.

ويخاطب أحد أبناء القبيلة الذين ناصبوه العداء، بأنَّ رده عليه سيكون قولا وعملا:

لقد عاديتَ يا ابنَ العمِّ ليثاً … شجاعا لا يَمَلُّ من الطِّرادِ
يردُّ جوابَهُ قولاً وفعلاً … ببيضِ الهنْدِ والسُّمْرِ الصِّعاد[1]

وحين يتودد إلى محبوبته فبفعله وبنطقه:

سلى يا عبل عمرا عن **فعالى** … بأعداكِ الأُلى طلبوا قتالى
سليهم كيف كان لهم جوابى … إذا ما قال ظنك فى **مقالى**[2]

وتشع دلالات كلتا الدائرتين : دائرة الفعل المستقل، ودائرة الفعل/القول– تشعان بقدرة الشاعر وجسارته، وامتلاكه لناصيتى الفعل والقول، ومن ثم يظل كيانه متفردا، وذاته حاضرة، بل وطاغية. ومن خلال تحقيق الذات لا يكتسب حريته فحسب، بل يصنع حياته أيضا " فنحن لا نحيا حقا (أعنى بالمعنى الملىء لهذا الكلمة)، اللهم حين "نؤكد ذواتنا" – بمقتضى ما لدينا من حرية، وبفعل ما نتمتع به من قوة – متخذين لنا مكانا فى صميم العالم، محققين عن طريق الحياة طريقا شاقا شائكا، محفوفا بالمخاطر والمصاعب، ولكنه أيضا ممتع شائق قد يقتضى فى النهاية بعض المغانم والمكاسب، على شرط أن يعرف الإنسان كيف يؤكد ذاته فيما وراء حتميات الوقائع الطبيعية، وكيف يحيل الفشل نفسه إلى نجاح، وكيف يعدِّل من دلالات الأحداث حتى يخلع على الكون قيمة ومعنى. وحين يعرف الإنسان كيف يواجه البيئات الموضوعية بالقوة الشخصية التى تحيل "الواقعة" نفسها إلى " قيمة " فهنالك قد يكتسب مصيره الشخصى طابع "الرسالة" الميتافيزيقية بمعنى الكلمة"[3].

ولابد أن عنترة كان قد عقد مقارنة بين موقعه من المؤسسة الاجتماعية التى وجد نفسه منتميا لها بحكم المولد والنشأة، وموقع الفتيان الأحرار فى هذه المؤسسة، ولابد أنه قد تساءل عن وضعه وعن وظيفته، فلما ألفى نفسه لا يعدو أن يكون عبدا يرعى القطعان ويحلب لبنها ويجتز صوفها ، فى حين يتسيد

---

(١) الديوان . ص ٤٢.

(٢) الديوان . ص ١١٣.

(٣) د. زكريا إبراهيم . مشكلة الحياة ص ٢١٦، ٢١٧.

الفتيان الآخرون ويتصدرون – لمّا ألفى نفسه كذلك نمت فى داخله بذرة التمـرد والعصيان، الأمر الذى فتح الطريق أمامه ليقتنص حريته التى كان يمكن أن تخبو لو أنه انصاع لواقعه واستسلم لقيم مؤسسته.

لقد أدرك عنترة أن الحرية التى يسعى إليها لن تُمنح له بقرار من القبيلـة، لأن طبيعة قيم القبيلة لا تسمح بإصدار هذا اللون من القرارات، ولذلك كان عليه أن يسعى لانتزاع هذه الحرية، وبحسبه أن يؤمن بينه وبين نفسه بأنه حر لكـى يظفر بحريته، ومادام قد بلغ إلى درجة اليقين بأنه لم يخلق إلا ليكون حرا، فعليه أن يدفع ثمن هذه الحرية، ولذا فإن القرار الذى صدر ليصبح بموجبه حرا لم يأت من قبيل رفع الظلم، وإنما كان قرارا مشروطا "كر وأنت حر" ولكن هذا الشرط لا يضيره، بل يتيح له الفرصة ليثبت أنه جدير بهذه الحرية، وأن قـرار القبيلـة السابق كان باطلا.

واستكمالا لهذه الدائرة (الفعل / القول) نعمد إلى تحليل هذا النص[1] :

١ - يا دارُ أين تَرَحَّل السُّكانُ ... وغَدَتْ بهمْ منْ بعدنا الأظعانُ
٢ - بالأمس كان بكِ الظباءُ أوانساً ... واليومَ فى عرصاتِكِ الغِربانُ
٣ - يا دارَ عبلةَ أين خيم قومُها ... لما سرتْ بهمُ المطىُّ وبانوا
٤ - ناحت خميلاتُ الأراك وقد بكى ... من وحشةٍ نزلتْ عليه البانُ
٥ - يا دارُ أرواحُ المنازل أهلُها ... فإذا نأوْا تبكيهمُ الأبدانُ
٦ - يا صاحبِى سَلْ ربْعَ عبلة واجتهدْ ... إن كان للرَّبْع المُحيلِ لسانُ
٧ - يا عبل ما دام الوصالُ لياليا ... حتى دهانا بعده الهجرانُ
٨ - ليت المنازلَ أخبرتْ مُستخبِراً ... أين استقرَّ بأهلها الأوطان؟
٩ - يا طائراً قد بات يَنْدُبُ إلفهُ ... وينوحُ وهْو مُوَلَّهٌ حيرانُ
١٠ - لو كُنْتَ مثلى ما لبثتَ مُلَوَّناً ... حُسْناً ولا مالتْ بك الأغصان
١١ - أين الخلىُّ القلبِ ممنْ قلبُه ... من حَرِّ نيرانِ الجوى ملآن
١٢ - عِرْنى جناحَكَ واستعرْ دمعى الذى ... أفنى ولا يفنى له جريانُ
١٣ - حتى أطير مسائلاً عن عبلةٍ ... إن كان يُمكنُ مِثلىَ الطيران

(١) الديوان . ص ١٤٤.

تتحرك القصيدة بين الشاعر الذى يبعث الرسالة ممثلا فى ضمير المتكلم، والمخاطَب الذى يتبدى فى أربعة مظاهر تشكل كل منها وحدة من وحدات النص:

١- **الوحدة الأولى** : يخاطب الشاعر فيها الدار؛ دار المحبوبة. وتتكون من الأبيات (١: ٥).

٢- **الوحدة الثانية**: يخاطب فيها الشاعر صاحبه وتتكون من البيت (٦).

٣- **الوحدة الثالثة** :يتوجه الخطاب فيها للمحبوبة وتتكون من البيتين (٧،٨).

٤- **الوحدة الرابعة**: يتوجه الخطاب فيها للطائر وتتكون من الأبيات (٩: ١٣)

وعلى هذا يظل النص رسالة موجهة من الشاعر إلى الآخر، لكن إذا كان المرسِل واحدا، فإن المرسَل إليه يتعدد بتعدد الوحدات المشار إليها، ويتحدد من خلال صيغة النداء التى تتصدر كل وحدة، وهذه الصيغ هى على الترتيب: **يا دار، يا صاحبى ، يا عبل، يا طائرا**.

لكن هذا التعدد يعود – فى النهاية – مؤتلفا فى وحدة واحدة يمكن أن نطلق عليها البحث عن الحبيبة النائية، ذلك أن كل الوحدات تتكرس فى النهاية للبحث عن الحبيبة والوصول إليها.

يبدأ البيت الأول من الوحدة الأولى بالنداء (يا دار) ثم تليه جملة استفهامية (أين ترحل السكان) ويلى الاستفهام استفهام آخر محذوف الأداة (أين) لكنها متضمنة فى السياق وأين " غدت بهم من بعدنا الأوطان" ؟

منذ البداية يرسم هذا البيت دائرة من القلق والتوتر تحيط بالشاعر، فالنداء، ثم جملتى الاستفهام (يا دار أين ... وأين) تصور حالة الفقد ومحاولة البحث عن المفقود، والمنادَى الذى يعتصم به الشاعر هو (دار) ولكن أى دار؟ أو دار من؟ لا ندرى، والمفقود الذى يبحث عنه الشاعر هو (السكان) وهى كلمة عامة لا تتحدد، يساعد على اتساع رقعة هذا التعميم أن المنادى (دار) بلا ملامح. يأتى البيت الثانى فى ثوب تقريرى ليُظهر الأثر السلبى الذى تركه رحيل السكان عن هذه الدار، أو حال هذه الدار بين الأمس (قبل رحيل السكان) واليوم (بعد الرحيل).

بالأمسِ كان بكِ الظباءُ أوانساً   واليومَ فى عَرَصَاتِكِ الغِربان

يكشف الشطر الأول عن ملمح من ملامح المفقود، نفهمه من خلال لفظ (الظباء) وهو لفظ تاريخى ارتبط بمكان تاريخى أيضا، ما إن يذكر حتى يستحضر ما ارتبط به (النساء) ويعزز هذا الفهم الحال (أوانسا)، ويعززه أكثر هذا السياق المتدرج (الدار - السكان الذين غدت بهم الأظعان - الظباء - الأوانس)، فالدار هى المكان، والسكان هم الذين يحتويهم المكان، والظباء تشبيه لهؤلاء السكان، هكذا يتدرج الشاعر من العام إلى الخاص، وها هو ينتقل درجة أخرى نحو الخصوصية حين يكشف لنا فى مطلع البيت الثالث لمن تكون الدار فى قوله : (يا دارعبلة)، وهنا ندرك بصورة محددة عمن يبحث الشاعر، لكنه يرتد ثانية إلى التعمية أو التعميم، وذلك من خلال جملة الاستفهام التى تعقب صيغة النداء (أين خيم قومها؟) وكأنه يسأل عن قومها (لا عنها) أين أقاموا خيامهم؟

أما الشطر الثانى من البيت (لما سرت بهم المطى وبانوا) فإنه تكملة للسؤال ، لكنه يكشف عن لوعة الفراق، وعن أن منظر الرحيل لا يفارق خيال الشاعر، وهو لذلك يسجله حسب ما رآه حيث تتبع أولا سير المطى، ثم كيف بانت بعد ذلك رويدا رويدا، نفهم هذا التدرج من إيقاع الفعل (بانوا) فى آخر البيت حيث يعبر المد فى (با) عن أن المطى أصبحت على مسافة بعيدة من البصر، أما المد فى (نو) فيعبر - بقوته ثم هبوطه فتلاشيه - عن أنهم يختفون أو كادوا. ومن ثم نكرر أن نأى الحبيبة هو هاجس القصيدة، وكما جاء البيت الثانى تقريرا بعد صيغتى النداء فالاستفهام فى البيت الأول، يجىء البيت الرابع هو الآخر تقريرا بعد صيغتى النداء فالاستفهام فى البيت الثالث، حيث يختار الشاعر عنصرا من الطبيعة هو الشجر (خميلات الأراك - البان) ليظهر من خلاله وقع هذا الفراق على الطبيعة التى ناحت وبكت، لكنا نلاحظ أنه يسند الفعل (ناحت) إلى (خميلات الأراك)، بينما يسند الفعل (بكى) إلى (البان) فهل هذا إسناد عشوائى أم له دلالة؟.

معروف أن الخميلة هى الشجر الكثيف الملتف، وأن " خميلات" جمع خميلة. معنى هذا أن الشجر الكثيف سيكثر أكثر، وحزن هذا الشجر ، لا سيما إذا

هبت عليه الريح لن يكون بكاء، ولكن نواحا، أما شجر البان فهو شجر مستقيم ولذا يضرب به المثل فى الاستقامة والرشاقة، وهو ليس كثيفا أو ملتفا، ومن ثم سيكون صوته أبعد ما يكون عن الصوت المرتفع (النواح) وأقرب ما يكون إلى الصوت الهادئ (البكاء) فإذا أضفنا أن لِحَبِّ تمر هذا الشجر دُهْنٌ طيب، فإن هذا يجوِّز للشاعر أن يصور هذا الدهن دموعا يذرفها البان ساعة البكاء.

❖❖❖

قيل إن ثمة سيمترية بين البيتين (١ ، ٢) والبيتين (٣، ٤) حيث يبدأ الأول فى كل منهما (١، ٣) بنداء ثم استفهام، أما الثانى فى كل منهما (٢ ،٤) فيأتى تقريرا يعبر الشاعر من خلاله عن إحساسه بجدب المكان وخوائه بعد رحيل المحبوبة. وأشير أيضا إلى تدرج الشاعر من العام (يا دار أين) إلى الخاص (يا دار عبلة أين) ويمكن أن يضاف أن هذه المراوحة بين النداء فالاستفهام من ناحية، والتقرير من ناحية ثانية تعطى الشاعر فرصة للتخفف من القلق والتوتر اللذين حاصراه منذ البداية، ولقد جاء هذا التخفف موازيا للتحول من العام إلى الخاص، حتى إذا أشرف الشاعر على البيت الخامس (نهاية الوحدة الأولى) يكون قد ألقى بكثير من توتره، ويكون بالتالى مؤهلا لتأمل هذا التوتر وهو بمعزل عنه، بعد أن كان جزءا منه، ومن ثم يأتى البيت الخامس مغموسا فى الحكمة التى هى بنت التأمل ، لا بنت القلق أو التوتر.

يا دارُ أرواحُ المنازلِ أهلُها فإذا نأوْا تبكيهمُ الأبدانُ

فى البيت الرابع يبكى الشاعر الطبيعة، ممثلة فى الخمائل وهى شجر البان، هذه هى الرؤية الشعرية، لكن الحقيقة الواقعية هى أن الشاعر وحده هو الذى يبكى، وحين يبكى ، فإنه يجعل الدنيا كلها تبكى معه، ومن ثم يأتى البيت الخامس تبريرا لبكاء الشاعر المقنع، الحبيبة النائية هى الروح، وهى البدن، ومن حق البدن أن يبكى إذا فارقته الروح. إنها إذن حالة (شجن) بعد أن تخلص الشاعر من حالة القلق، وأصبح الوقت مناسبا للبحث عن (صاحب) يسلى :

يا صاحبى سَلْ ربْعَ عبلة واجتهدْ إن كان للرَّبْع المُحيلِ لسانُ

يوصف الربع بأنه (محيل) أى متغير، وتغير المكان عنصر من التغير الطارئ منذ أن (ترحل السكان) وتغير الزمان عنصر آخر، فاليوم ليس مثل الأمس (البيت ٢)، ثم تغير الطبيعة التى تحولت إلى مأتم كبير من خلال بكاء شجر البان، ونواح خمائل الأراك (البيت ٤). لكن تجليات التغير هذه ليست إلا محاولة من الشاعر للاقتراب الحثيث من جوهر التغير الذى يعانيه، ولأنه كذلك فإنه يأتى مقترنا باسم المحبوبة وذلك في بداية الوحدة الثالثة:

يا عبل ما دام الوصالُ لياليا حتى دهانا بعده الهجرانُ

وعلى هذا يقترب الشاعر حثيثا من محبوبته بعد أن ظل يطوف فى عدة دوائر : (يا دار أين .. يا دار عبلة أين .. يا دار .. يا صاحبى سل). والآن يصبح – لأول مرة – فى مواجهة مباشرة مع المحبوبة (يا عبل) وتفضى هذه المواجهة إلى أن يكشف بلغة الحقيقة لا بلغة المجاز، عن سر توتره وقلقه، وهو انقطاع الوصال واتصال الهجران. لكنه يريد أن يضع حدا لهذا الهجر فلا يجد سوى التمنى:

ليت المنازلَ أخبرتْ مُستخبِراً أين استقرَّ بأهلها الأوطان؟

والاستفهام فى الشطر الثانى يأتى متخففا من قلق الاستفهامين الأولين:

(يا دار أين ترحل السكان) و (يا دار عبلة أين خيم قومها؟)

لقد كان فى البداية ينادى متسائلا، أما الآن فإنه يتمنى وفى الوقت نفسه يقلل من حضوره وكأن الإجابة ستأتيه عن طريق إنسان آخر (ليت المنازل أخبرت مستخبرا أين..)

ثم تأتى الوحدة الأخيرة (الأبيات ٩ : ١٣) ليقلل من هذا الحضور بشكل فنى، وذلك حين يُدخل على القصيدة عنصرا جديدا هو (الطائر) يتكئ عليه، ويعبر من خلاله عن إحساسه، أو هو يستغل هذا الخيط الموصول بينه وبين الطائر الذى فقد إلفه ليمرر بعضا من شحنته من خلاله، لكنه فى نفس الوقت يستغل المفارقة بينه وبين الطائر، فهو مثقل، بينما الطائر خلى، وهو يعبر عن هذه المفارقة من خلال أداة الاستفهام (أين) ليبرز بُعد الشقة بينه وبين الطائر رغم وحدة الهم الذى يجمع بينهما (أين الخلى القلب ممن قلبه من حر نيران

الجوى ملآن)، وهو لذلك يريد أن يعقد علاقة تبادل بينه وبين الطـائر (عرنـى جناحك واستعر دمعى) ويصبح جناح الطائر فى هـذا السـياق وسـيلة لإدراك المطى التى بانت، والحبيبة التى نأت، ومن ثم تكون العلة من صـيغة الخطـاب (عرنى جناحك) هى (حتى أطير) والطيران – فى عصر الشاعر – هو أسـرع وسيلة لإدراك البعيد ، الراحل، النائى ، لكنه سرعان ما يرتد عن خيالـه إلـى عجزه (إن كان يمكن مثلى الطيران)

وتستقر القصيدة فى النهاية مستسلمة على شاطئ اليـأس ، ذلـك أن كـل المحاولات التى طرقها الشاعر لم تُجْدِ فتيلا فى تحقيق الحلم والأمنية. لكن يتبقى أن الشاعر يتنفس من خلال اللياذ بمفاتيح قد يظنها سبلا للخلاص، ورغم تعـدد هذه المفاتيح إلا أنها ترتد إلى جذر واحد قار فى القصيدة وشاغل مواقع البدايـة فى الأبيات دائما، هذا الجذر هو صيغة النداء المشـفوعة بجملـة اسـتفهامية أو بجملة خبرية ، وهذه هي الصيغ مقترنة بالأبيات الواردة فيها:

١ - **يـــا دار** أيـن ترحـل السـكان ....
٣ - **يـا دار** عبلـة أيـن خـيم قومهـا ....
٥ - **يـــا دار** أرواح المنـازل أهلـها ....
٦ - **يا صاحبى** سل ربع عبلة واجتهد ....
٧ - **يا عبل** مادام الوصال لياليا حتى ....
٩ - **يا طائرا** قد بات يندب إلفه وينوح ....

لكن كل هذه النداءات تُوظَّف فى النهاية للبحث عـن منـادٍ واحـد، هـو المحبوبة، ولعل هذا ما يمنح القصيدة وحدتها الشعورية ويجعلها نفسـا شـعريا واحدا على مستوى الرؤية ، وعلى مستوى أداة التعبير.

أضف إلى هذا أن التراكيب اللفظية فى النص متجانسة وتنتمى إلى حقول دلالية واحدة أو متشابهة، فمثلا نلاحظ أن أداة الاستفهام "**أين**" تحتـل ثقـلا فـى النص، وهذا أمر طبيعى ما دام هاجس هذا النص هو **البحث عن الغائب**، وهذه هى السياقات الواردة فيها:

١ - **يا دار أين ترحل السكان ...**

٢ - **يا دار عبلة أين خيم قومها ...**

٨ - **ليت المنازل أخبرت مستخبرا أين ..**

٩ - **أين الخلى القلب ممن قلبه .. ملآن**

وتكرار أداة الاستفهام(أين) المتسائلة عن المكان، يؤدى بالتالى إلى تكرار الكلمات التى تشير إلى هذا المكان، يتمثل التكرار - أولا - فى كلمة (دار) التى تتكرر ثلاث مرات فى الأبيات (١، ٣، ٥) ويتمثل - ثانيا - فى كلمة (المنازل) التى ترد مرتين فى البيتين (٥ ، ٨) وفى كلمة (الأوطان) التى ترد فى البيت [٨].

وتكرار الألفاظ التى تشير إلى المكان، يفضى هو الآخر إلى تكرار الألفاظ الدالة على (مَنْ) يقطنون المكان، ويلاحظ أيضا التدرج هنا من العام إلى الخاص. هم فى البيت الأول (السكان) وهى لفظة - كما ترى - عامة، لكنهم يصبحون فى البيت (٣) (قومها) وهنا تتحدد الكلمة درجتين، الأولى من خلال لفظ (قوم) الذى يشير إلى جماعة الرجال من الأقارب، والثانية من خلال الإضافة حيث يشير الضمير (ها) إلى واحدة بعينها وهى (عبلة). وهم فى البيت (٥) وكذا البيت (٨) "أهلها" وهنا نقترب درجة أكبر نحو التحديد ، ذلك أن الأهل هم ، بالدرجة الأولى أهل البيت.

وهنا يبدو سؤال ، لماذا عبر الشاعر عن محبوبته باسمها المجرد مرة واحدة (يا عبل) البيت (٧)، بينما عبر عنها من خلال الضمير المتصل (ها) ثلاث مرات فى كلمتى "قومها" (ب ٥) و "بأهلها" (ب ٨).

يمكن أن يُفَسَّر هذا - فى ضوء النص - بارتباط عبلة فى حِلِّها وترحالها بقومها أو أهلها، فهى جزء منهم، وهى لا تستطيع - بحكم التقاليد - أن تنفصل عنهم، إذا رحلوا رحلت، وإذا أقاموا أقامت، هم يهيمنون عليها، والشاعر يدرك تماما أن الطريق إلى عبلة لابد أن تمر بقومها (الدائرة الكبرى) ثم بأهلها (الدائرة الصغرى). ومن ثم كان التعبير عنها من خلال الضمير (ها) المتصل مرة بـ "قوم" ومرتين بـ " أهل". ويشير هذا التدرج العددى إلى أن الدائرة تكون أكثر إحكاما كلما ضاقت.

من خلال العرض السابق يتضح :

- التسلسل المنطقى لرؤيا النص، وذلك حيث يتدرج من العام إلى الخاص إلى الأكثر خصوصية.
- تمركز وحدات النص حول صيغة محددة هى صيغة النداء .
- تجانس الألفاظ والتعبيرات وتراسل الكلمات.

تكشف هذه الأمور الثلاثة عن وحدة النص وانسجامه ورشاقة قوامه، واتصال ذلك بخصوصية الشاعر الذى أخلص لنفسه فجاءت تجربته تعبيرا عن هموم الأنا، وليست تصويرا لطموح ال (نحن) وكان بذلك صاحب الفضل فى إرساء حساسية ذاتية جديدة فى الشعر الجاهلى، تقف بإزاء مدرسة الشعر المسفوح على أعتاب القبيلة.

❁❁❁❁

رابعا: الامتلاك وتدعيم الذات

طبيعى أن يفخر عنترة بما لديه، لاسيما إذا كان يعز على الآخرين الحصول على مثل ما لديه، وأكثر الأشياء التى يعتز عنترة بامتلاكها هى ما يدعم من خلالها ذاته، ولذا ستتكرر صيغة **(لى)** ليعبر من خلالها عن الامتلاك، سواء أكان هذا الامتلاك لأشياء مادية، أم لأمور معنوية. وما دمنا بصدد الحديث عن عنترة ، فإنه لا يُتوقع أن يقول : "**لى أب**" **أو** "**لى عم**" **أو** "**لى خال**" ولكنا نتوقع أن يقول :

ولى جوادٌ لدى الهيجاءِ ذو شَغَبٍ ... يسابقُ الطيرَ حتى ليس يلتحق

ولى حسام إذا ما سُلَّ فى رَهَجٍ ... يشقُّ هامَ الأعادى حين يُمتشَقُ[1]

ولى فى كل معركة حديثٌ ... إذا سَمِعَتْ به الأبطال ذَلُّوا[2]

عتبتُ الدهرَ كيف يَذلُّ مثلى ... **ولى عزمٌ** أقُدُّ به الجبالا[3]

ولى بيتٌ علا فَلَكَ الثريا ... تخِرُّ لِعُظْمِ هيبته البيوتُ[4]

إن لى همةً أشدَّ من الصخـ ... ـر وأقوى من راسيات الجبال

وسناناً إذا تعسَّفتُ فى الليـ ... ـل هدانى وردَّنى عن ضلالى[5]

---

(١) الديوان. ص ٩١.   (٢) الديوان. ص ١٠٥.   (٣) الديوان. ص ١١٤.

(٤) الديوان. ص ٢٥، يريد بيتا من الأفعال والسجايا الكريمة.   (٥) الديوان . ص ١١٢.

وحين يلقى الأعداء تكون اللحوم للطيور، والعظام للوحـوش، والأسـلاب للخيالة، بينما تكون النفوس والأرواح من نصيبه هو:

إذا التقيتُ الأعادى يوم معـركةٍ تركتُ جَمْعَهُمُ المغرورَ يُنتهبُ
لِىَ النفوسُ، وللطير اللحومُ، وللوحـ ـشِ العظامُ، وللخيَّالة السَّلبُ[1]

تتضافر هذه العناصر التى يفخر عنترة بامتلاكها لتومئ بملامح شخصية صاحبها، والتى يمكن أن تلخص فى كلمتين هما " الفارس النبيل" وإن عَكَسَ كل عنصر – قبل ذلك – ملمحا خاصا. فـ " لى جواد" يعكس ملمح الفروسية، و " لى عزم" يعكس ملمح العزيمة القوية، و "لى فى كل معركة حديث"، يعكس ملمح الشهرة، و"لى همة" يعكس ملمح الهمة العالية، و"لى بيت" يعكس ملمح المنعة والكرم و "لى النفوس" تعكس ملمح العزة والنبل، أما "لى حسام" و"لى سنان" فيعكسان ملمح البطولة والإقدام. وهكذا يوظف حرف " اللام" المضاف إلى ضمير المتكلم لتدعيم الذات من خلال التأكيد على امتلاكها لأدوات القوة والعزة والمنعة.

خامساً: الإنكار / الإقرار

كانت الحرية صنوا لتحقيق الذات لدى عنترة، وما كان يمكن لهذه الذات أن تجد طريقها نحو التحقيق دون أن تكون مدفوعة بقوة داخلية يمكن أن نطلق عليها "السوْرة الروحية"، وعندما وجدت هذه السورة الروحية متنفسا لها فى أفعال البطولة الخارجية، كانت النتيجة الطبيعية هى السير فى طريق التحرر، والحرية تنمو وتتطور بنفس القدر الذى تظهر فيه عوائق على طريق التحرر، ومن ثم كانت حياة عنترة صراعا دائبا، وجهادا مستمرا من أجل هذا التحرر. لقد كان عنترة وهو يمارس فعل "التحرر" ينأى عن قومه، ويبعد عن قبيلته، وهذا أمر طبيعى، لأن غيره من الفتيان الأحرار يمكنه أن يحقق ذاته فى إطار الحرية المكفولة له من قبل القبيلة، أما هو فليس ثمة بديل أمامه سوى طريق العبودية، وذلك إذا انصاع للاندماج فى بوتقة المؤسسة الاجتماعية، بيد أنه كان واعيا

---

(١) الديوان. ص ١١.

بوطأة العبودية التى يرزح تحت نيرها، وهذا الوعى هو الـذى حـرك دوافعه الباطنة نحو التحرر من القيود الخارجية، وظل ماضيا فى هذه الطريق إلـى أن بلغ درجة " الانتصار الروحى" وهنا يمكن تلمس تفسير صائب لما عـرف عـن عنترة من سمو روحى ونبل خلقى جعل منه مقدمة جيدة وتمهيدا طبيعيـا للقـيم الإسلامية التى ظهرت بعد ذلك بسنوات قلائل.

ولما كان عنترة قد ابتُلى بـ "إنكار" قومه امتيازه، فكان عليه أن يبحث عن مخرج ينتزع من خلاله "الإقرار" بهذا الامتياز.

وحديث عنترة المركَّز عن " الخيل" و"السيف" و"الرمح" ليس لمجرد إثبات البطولة، ولكنه كان يمارس حريته من خلالها، ألم يكن "عبدا" يؤمر فيطيع؟ ، أما الآن فإنه يمارس دور " السيد" مع فرسه وسيفه ورمحه. بل إنه يمـارس دور " السيادة" على صعيد آخر، هو صعيد الكلمة، وذلك حين امتلك ناصيتها، وعبر بها عن انفعالاته، وسدد من خلالها ضرباته، ومن ثم ائتلف الدوْران : دور الفارس، ودور الشاعر، وتوجَّها نحو غاية واحدة، هى تكريس دور " السيد" الجديد، كـرد فعل على مكان " العبد" القديم.

يمكن رصد ثلاثة عناصر تكوينية يعبر الشاعر من خلالها عـن التـوتر الناشئ بينه وبين الآخرين، نتيجة تشككهم فى قدراته، أو جهلهم ببطولاتـه ، أو نسيانهم لمآثره وهذه العناصر هى:

١- السؤال / الإخبار.
٢- الجهل / العلم.
٣- النسيان / الذكر.

١ ـ السؤال / الإخبار :

لم يزل شبح العبد القديم يخايل السيد الجديد، ومن ثم يصبح على الشـاعر أن يدفع عنه هذا الشبح، ويثبت للآخرين أنه لم يعد مملوكا، بل أضـحى يمتلـك نفسه، لكنه يدرك أن مهمته فى إثبات سيادته جد عسيرة، لا سيما أن المحيطـين به ليسوا مؤهلين اجتماعيا أو معنويا لأن يروا العبد الذى يمتلكونه وقـد أصـبح يمتلك نفسه، والأمر بالنسبة لعنترة يصبح أكثر خطورة، لا سيما أنه يمتلك مـن

المواهب ما يساعده على التعالى على سادته القدامى، ومن ثم أصبحت مهمته شاقة فى إثبات ذاته أمام " آخر" لا يبالى، ومن هنا برزت صيغة لغوية عبَّر الشاعر من خلالها عن تحريضه لهذا الآخر الذى يشك – غالبا – فى قدرات الشاعر، وهذه الصيغة يمكن تسميتها بـ "**السؤال / الإخبار**" وذلك للاقتران المتواتر بين طرفيها، **فعنترة يحرض الآخر المتشكك أن يسأل من خلال إحدى صيغ الأمر "سل" ، "سلى، هلا سألت، سائلى" وسرعان ما تأتى الإجابة بإحدى هذه الصيغ "يخبرك – أجابك – ينبئك"** لكن يلاحظ ندرة ورود هذه الصيغة فى سياق عام، وأغلب ورودها يكون مقترنا بعبلة، وهذا يدل على أنه إذا كانت قضية إثبات الذات من قبل الشاعر للآخرين ذات أهمية، فإن هذه الأهمية تصبح بالغة عندما تكون "عبلة" هى الطرف الآخر، ومن ثم كان تمركز صيغة "**السؤال / الإخبار" عند عبلة**. ويلاحظ أن هذه الصيغة تخدم الاستراتيجية العامة التى يخطط لها، وهى أنها ستمنحه الفرصة للحديث عن ذاته بحيث يلوح فى نهاية كل منها وجه الشاعر من خلال " ضمير المتكلم" الذى لا يكاد يفارقه. وعند تأمل صيغة (السؤال / الإخبار) نكتشف أنها تنطوى على ثلاثة أبعاد أساسية:

البعد الأول: يتمثل فى صيغة السؤال والتى تتشكل فى مجموعة الصيغ المشتقة من مادة "سأل" ، وترد – غالبا – فى صيغة الأمر – سلى – المراد به الرجاء، وقد ترد فى صيغة تحريضية – هلا سألت – تنطوى على شحنة أكبر من الرجاء والتمنى، وقد ترد فى صيغة شرطية : (لو سألت..) ، (لئن سألت..) يمتزج فيها الرجاء والتمنى بالتحريض.

البعد الثانى : ويتمثل فى المسئول الذى يُطلب من عبلة أن تسأل لتعرف ما تجهله، أو ما قد تجهله، أو ما يحرص الشاعر على أن تعرفه. وقد يكون هذا المسئول مطلقا بحيث يشمل "كل حى" وقد يكون قبيلة أو عشيرة "فزارة – خثعم – ضبة – بكر – بنوعك ... " وقد يكون فئة متميزة " الأبطال– الفوارس"، وقد يكون حيوانا " الفرس – الخيل"، وقد يكون أداة أو جمادا " السيف – الرمح – الجبلين".

البعد الثالث: ويتمثل فى الخبر التى ستتلقاه المحبوبة، أو الذى يحرص الشاعر على أن يبلغها إياه على لسان كل "المسئولين" السابقين، ويأتى الخبر ذا

دلالة مركزية واحدة وهى الإشادة بشجاعة المسئول عنه والتنويه بخصاله الحميدة وفعاله المجيدة وإن تعددت بعد ذلك التراكيب الدالة ، مثل :".. أننى أنا عنتر، ... أننى بطل، .. أغشى الوغى، ... كيما تخبرى بفعائلى، .. أن عزمى ...، .. أن همتى.."

وعلى هذا لا يكف عنترة عن التوسل لعبلة حينا، وتحريضها حينا آخر كى تسأل عنه حتى تقف على حقيقته:

سلى يا عبل عمراً عن فِعالى ... بأعداكِ الأُلى طلبوا قتالى
سليهم كيف كان لهم جوابى ... إذا ما قال ظَنُّكِ فى مقالى[1]

سلى يا عبلة الجبلين عنا ... وما لاقت بنو الأعجام منا
أبدْنا جَمْعَهُمْ لما أتوْنا ... تموجُ مواكبٌ إنساً وجِنَّا[2]

سلى عنا الفزاريين لما ... شفينا من فوارسها الكبودا
وخلَّينا نساءَهُمُ حيارى ... قبيل الصُّبحِ يَلْطمنَ الخدودا[3]

سلى يا ابنة الأعمام عنى وقد أتت ... قبائلُ كلبٍ مع غنِىٍّ وعامرِ
تموجُ كموجِ البحر تحت غمامةٍ ... نَسجَتْ من وقْع ضربِ الحوافرِ
فولَّوْا سِراعاً والقنا فى ظُهورهم ... تَشُكُّ الكُلى بين الحشا والخَواصِرِ[4]

فلئن صَرَمْتِ الحبلَ يا ابنةَ مالكٍ ... وسَمِعْتِ فِىَّ مَقَالَةِ العُذَّالِ
فسلى لكيما تُخْبَرِى بفعائلى ... عند الوغى ومواقف الأهوالِ[5]

فسلى بنى عك وخثعم تخبرى ... وسلى الملوك وطئ الأجيال
وسلى عشائر ضبة إذ أسلمت ... بكر حلائلها ورهط عقال
وبنى صباح قد تركنا منهم ... جزرا بذات الرمث فوق أثال[6]

سلى سيفى ورمحى عن قتالى ... هما فى الحرب كانا لى رفاقا
سقيتهما دما لو كان يسقى ... به جبلا تهامة ما أفاقا[7]

فسائلى فرسى هل كنت أطلقه ... إلا على موكب كالليل محتبك

(١) الديوان . ص ١١٣. (٢) الديوان. ص ١٤٤، ١٤٥. (٣) الديوان. ص ٤٥.
(٤) الديوان. ص ٦٨. (٥) الديوان. ص ١٠٦. (٦) الديوان. ص ١٠٧.
(٧) الديوان. ص ٩٤.

فسائلي السيفَ عني هل ضربتُ	يوم الكريهة إلا هامة الملك
وسائلي الرمح عني هل طعنتُ	إلا المُدرَّعَ بين النحر والحنك[1]

إن تحريضه وإصراره على سؤال " السيف والرمح والخيل" لهو إلحاح على إبراز جانب البطولة فيه، وهو جانب يتفرد به، وهو يشعرنا بهذا التفرد من خلال تعمده نسبة هذه العناصر إليه:

- سلى سيفى ورمحى
- سائلى فرسى

وفى هذه النسبة ما يشى بتفرد هذه العناصر أيضا، فليس سيفه مثل بقية السيوف، وكذلك رمحه وفرسه، لكنَّ الدلالة الأعمق هى تفرد ممتشق السيف، وحامل الرمح ، وراكب الفرس، هو هنا يذكرنا بقول خلفه المشهور:

الخيل والليل والبيداء تعرفنى	**والسيف والرمح والقرطاس والقلم**

فلئن وردت مفردات البطولة فى نسق عطفى، غير منسوبة إلى صاحبها، إلا أنها تعود لترتد إليه من خلال جملة "تعرفنى" وكأن هذه العناصر لا تعرف غير الشاعر، وبذلك يصبح منفردا فى البطولتين : الميدانية التى يمثلها " الخيل والليل والبيداء والسيف والرمح" والأدبية التى يمثلها "القرطاس والقلم".

ويلاحظ أن عنترة وهو يحرض عبلة على أن "تسأل" عنه، لا يطلب منها أن تسأل المراوغين أو الحاقدين الذين لا يأمن أن يأتى الكذب من جانبهم بدافع العصبية، ولكنه يطلب منها أن تسأل الكائنات أو الأدوات التى لا تكذب ولا تحقد:

سَلِ المشْرَفِيَّ الهِنْدوانيَّ فِى يدى	يُخبرْكِ عنِّى أننى أنا عنتر[2]
هلا **سألت** الخيل يا ابنة مالكٍ	إن كان بعض عداك قد أغراك
يخبرك من حضر الشآم بأننى	أصفيتُ وُدًّا من أراد هلاكى[3]
هلا **سألت** الخيل يا ابنة مالك	إن كنت جاهلة بما لم تعلمى
يخبركِ من شهد الوقيعة أننى	أغْشى الوغى وأَعِفُّ عند المغنم[4]
أعبلة **لو سألت** الرمح عنى	أجابكِ وهو منطلق اللسان
بأنى قد طرقتُ ديار تيم	بكل غضنفر ثَبْتِ الجِنان
وخضتُ غبارها والخيلُ تهوى	وسيفى والقنا فرسا رِهان[5]

---

(١) الديوان. ص ٩٥. (٢) الديوان. ص ٦٧. (٣) الديوان. ص ٩٦.

(٤) الديوان. ص ١٢٣. (٥) الديوان. ص ١٤٨، ١٤٩.

أما عن بنى الإنسان، فإن عنترة حريص على أن يحدد الفئة التى تتوجه إليها عبلة بالسؤال، إنها فئة الأبطال والفوارس الذين عرفوه ورأوه وخبروه:

سائلى يا عبيل عنى خبيرا	وشجاعا قد شيَّبته الحروبُ
فسيُنْبيك أنَّ فى حَدِّ سيفى	مَلَكَ الموت حاضرٌ لا يغيب[1]
فقلت لها **سلى الأبطال** عنى	إذا ما فَرَّ مُرْتاعُ القراع
سليهم يخبروك بأن عزمى	أقام بربع أعداك النواعى[2]
و**سلى** الفوارس يخبروك بهمتى	ومواقفى فى الحروب حين أطاها[3]

والعلة المحورية الكامنة وراء شيوع صيغة " السؤال/ الإخبار" هى رغبة الشاعر فى أن تصل الحقيقة كاملة إلى محبوبته، يريد أن تعرف كل شىء عن بطولته وشجاعته ومآثره، إنه يخشى أن تكون جاهلة بحقيقته، أو يخشى أن ينتابها الظن فى قدرته، أو أن يعتريها شبهة فى بطولته. وليس غريبا أن ترد لفظتى "الظن" و"الشبهة" فى سياق تحريض المحبوبة لأن تسأل عن ...، أو تسأل كيف ..:

سلى يا عبل عمرا عن **فعالى**	بأعداكِ الأُلى طَلبوا قِتالى
سليهم كيف كان لهم جوابى	إذا ما قال ظَنُّك فى مقالى[4]
يا عبل دونك كل حَىّ **فاسألى**	إن كان عندك شُبْهَةٌ فى عنتر[5]

ومن هنا تعددت الاشتقاقات وتنوعت كوسيلة إلحاحية من جانب الشاعر يعبر بها عن حرصه البالغ على أن تعرف محبوبته حقيقته.

لقد فقد الشاعر " الجذور" المتينة التى يعتصم بها العبيد من أمثاله، فلم يجد غير "فعاله" يحتمى وراءها، لقد نظر حوله فوجد الأب ينكره، والعم يتعالى عليه، وبالتبعية، وجد نفسه بلا خال، لأن أمه هى زبيبة الحبشية، ووجد أن العشيرة كلها تسخر منه، والمجتمع كله يرمقه بنظرة دونية. الإدانة والاتهام يأتيانه من الماضى، فلم يعد يملك إلا أن يبدأ من الحاضر، وإذا نظر إلى الوراء وجد أن تراث العبودية يلاحقه، فلم يعد يملك إلا أن ينظر إلى الأمام، لكنه – وهو ينظر إلى الأمام– لم يكن يهرب من أصابع الاتهام القديمة، بل كان يواجهها، ولكن بأسلحة جديدة، **وإذا كان فتيان عبس وفتيان القبائل يتباهون بالآباء والأعمام والأخوال،**

(١) الديوان. ص ٢٠. (٢) الديوان . ص ٨١ (٣) الديوان . ص ١٥٤ .

(٤) الديوان . ص ١١٣ (٥) الديوان. ص ٧٠.

فإنه سيدمر هذه القاعدة ويتخذ من الفرس أبا، ومن السيف عما، ومن الرمح خالا، هذا نسبه الجديد الذى يتعالى به عليهم، وهو لذلك عندما يحرض عبلة على أن "تسأل" عنه، لا يطلب منها أن تسأل عن أصله وفصله، ولكن عن إنجازاته وبطولاته، لا يطلب منها أن تسأل عن أعمامه وأخواله، ولكن عن شمائله وفعاله، وهو لا يكف عن تحريضها لأن تسأل وتسأل ، لكى تعرف وتقدِّر، فلعل هذا يكون مفتاحا للقلب الجموح، وللأب العنيد.

٢ ـ الجهل / العلم

فى الوحدة السابقة كان الشاعر يحرض " الآخر" أن يسأل ليتلقى معرفة كانت مجهولة، أو خبرا كان ضائعا. وها هو " الآخر" يتحرك بدافع من تحريض الشاعر، وتكون المحصلة أنه يصل إلى العلم، وبهذا ينتقل هذا "الآخر" من دائرة الجهل بالشاعر أو تجاهله إلى دائرة العلم به. وإذا كان الآخرون قد عرفوا عنترة، إلا أنهم لم يعترفوا به، لذا كان سعيه إلى هذا الاعتراف الذى ينقل موقف "الآخر" منه من دائرة الجهل أو "التجاهل" إلى دائرة " العلم" أو " الإقرار". **ويمكن رصد هذا التحول من خلال تتبع السياقات التى وردت بها مادة "علم" مثل "عَلِمَتْ، علمْت ، تعلم ، ستعلم**". وأول ما يلقانا – فى هذا الصدد – قول عنترة المشهور ناشدا الثناء من محبوبته :

"**أثنى على بما عَلِمْتِ**.."[1]

إن هذا الثناء الذى يطلبه هو وسيلة من وسائل الشفاء من جرح قديم، وذلك حين احترق بنار النكران ، وليس أقسى على نفس الفارس من أن تنكر فروسيته، ومن قبل الجبناء، وليس أقسى على نفس الشاعر من أن تنكر شاعريته، ومن قبل أصحاب الحس الغليظ، ومن ثم لا تفتر همة عنترة عن التأكيد على كريم شمائله، ونبل سجاياه، وإذا كان قد عمد فى ذلك إلى استخدام صيغة " **بما عَلِمْتِ**" فى المثال السابق مؤكدا على أن سجاياه الطيبة معلومة ولا سبيل إلى تجاهلها، فإنه يعمد إلى استخدام صيغة " **كما عَلِمْتِ**" فى المثال التالى:

وإذا صحوتُ فما أقصِّرُ عن نَدَى ... **وكما علمت** شمائِلِى وتكرُّمِى[2]

والعلم بمآثر عنترة لم يبلغ عبلة فحسب، لكنه قد بلغ القبيلة كلها:

لقد **علمتْ** بنو عبسٍ بأنى ... أَهَشُّ إذا دُعيتُ إلى الطعانِ[3]

---

(١) الديوان. ص ١٢٢. (٢) الديوان. ص ١٢٣. (٣) الديوان. ص ١٤٨.

ويعبر الشاعر كذلك عن شهرته وذيوع صيته وعن كونـه معروفـا مـن خلال استخدام صيغة المضارع "تعلم" والتى ترد منسوبة إلى الخيل والفوارس:

والخيـل تعلـم والفـوارس أننـى **فرَّقْتُ جمعهـمُ بطعنـةِ فيصـل** [1]

والخيـل تعلـم والفـوارس أننـى **شـيخ الحـروب وكهلـها وفتاهـا** [2]

ويعبر الشاعر عن ذات الدلالة من خلال استخدام الصيغة المسـتقبلية "ستعلمُ" والتى ترد فى معرض التحدى لعدو هو فى هذا البيت عمارة بن زياد العبسى:

سـتعلمُ أيُّنـا للمـوتِ أدْنَـى **إذا دانيـتَ لى الأسَـلَ الحِـرارا** [3]

وهو فى البيت التالى عمرو بن صخرة :

سـتعلمُ أينـا يبـقى طريحـا **تَخَطَّفُـهُ الـذوابلُ والنصـولُ**

ومـن تُسْـبَى حليلتـه وتُمْسِـى **مُفَجَّعَـةً لهـا دمـعٌ يسيـلُ** [4]

ويلاحظ أن الشاعر قد نوَّع على مادة "علم" فوردت فى الأزمنـة الثلاثـة: الماضى والمضارع والمستقبل، وكأنه يريد أن يقول ببساطة إنه عُـرف، وأنـه معروف، وأنه سوف يعرف. إن الشاعر حريص على أن يملأ الزمان كله بالعلم به وبمعرفته، وأنه لرد قوى لفعل النكران من قبل قومه.

لكن يلاحظ أن صيغة الماضى ترتبط مرة بقومه:

"ولقد **علمتْ** بنو عبس بأنى ..."

وترتبط مرتين بمحبوبته :

"أثنى على بما **عَلِمتِ** ...

" ...وكما **عَلِمْتِ** شمائلى وتكرمى"

وفى هذه إشارة إلى أن معرفة قومه، وكذلك معرفة محبوبته، أصـبحت مـن قبيل المسلمات، لكن ثمة اختلاف بين معرفة القوم التى ترد فى سياق ضمير الغائب:

" ولقد **علمتْ** بنو عبس ..."

ومعرفة المحبوبة التى ترد فى سياق ضمير المخاطب:

"أثنى على بما **عَلِمتِ** ...

" ...وكما **عَلِمْتِ** شمائلى وتكرمى"

---

(١)الديوان. ص ٩٨.
(٢) الديوان . ص ١٥٥.
(٣)الديوان. ص ٦٢.
(٤) الديوان. ص ١١٢

إن السياق الأول مرتبط بمن كان ينكر ويكابر، ويصر على الإنكار، ولكن لم يجد بعد ذلك من الاعتراف مناصا أو خلاصا. أما السياق الثانى فيأتى مرتبطا بالمحبوبة التى تعلم وتعترف، وليس من طبيعتها أن تنكر وتتنكر، ولئن كانت تحجم عن الإقرار بما تعلمه، فما ذلك إلا إذعانا لسلطان القبيلة، وليس هذا التوسل من قبل الشاعر " أثنى على بما علمت " إلا تحريضا لها على أن تقر بما هو كائن ومكنون.

أما زمن المستقبل:

" **ستعلم أينا للموت أدنى** .."

" **ستعلم أينا يبقى طريحا** ..."

فإنه يرد فى سياق خطاب عدو عنيد مكابر لا يريد أن يسلم بالاعتراف رغم ما عُرف وما هو معروف عن البطل، ومن ثم فإنه يخاطبه من خلال هذه الصيغة "ستعلم .." والتى تحمل دلالة الوعيد بما سوف يأتى على يد البطل.

وبين الصيغتين : الماضى (علم) ، والمستقبل (ستعلم) تأتى صيغة المضارع " تعلم" متوسطة " الخيل" و " الفوارس" فى بيتين تتكرر فيهما نفس التركيبة:

" **والخيل تعلم والفوارس أننى** ..."

وحين تُسند صيغة " تعلم" إلى " الخيل" وإلى " الفوارس" فإن الدلالة هى أن دائرة العلم بالفارس قد تجاوزت الإنسان إلى غيره من الكائنات، ولعله بذلك يريد أن يسجل شهادة الكائنات كلها حتى إذا ما أنكر الإنسان اعترف الحيوان لكن صيغة المضارع هنا لا تقف عند حدود اللحظة الحاضرة، ولكنه المضارع الذى يسرى فى جسد الزمان كله، ويصبح موصولا بالماضى السابق عليه، والمستقبل اللاحق به.

وبصدد إلحاح الشاعر على كونه " معلوما " **نراه يأمل أن تتاح الفرصة للذين علموا سجاياه وشمائله عن طريق السماع ليرونها بالعين :**

يا عبل لو عاينت فعلى فى العدا	من كل شِلْوٍ بالتراب معفر
فصرخت فيهم صرخة عبسية	كالرعد تدوى فى قلوب العسكر
وطرحتهم فوق الصعيد كأنهم	أعجاز نخل فى حضيض المحجر[1]

---

(١) الديوان. ص ٧١.

ويعود مرة ثانية ليتمنى أن (ترى) عبلة مواقفه:

فلــو أن عينـــك يــوم اللقـــا　　　تــرى مـوقفى زِدْتِ لى فـى المحبـة[1]

فهذه المعاينة تجلب له الثقة والاطمئنان :

ألا يـا عبـل قـد عـــاينتِ فعلـــى　　　وبــان لـك الضـلالُ مـن الرشــادِ[2]

الشاعر يتحدث هنا بنبرة أهدأ من النبرة التى كان يتحدث بها فى الوحـــدة السابقة[3] ، إنه كان يسعى إلى أن يكون معلوما، ولــذا شـــهدناه دائـــم الحـــث والتحريض للآخر كى يسأل عنه ليعلم حقيقته، وفضـــلا عـــن أن لغـــة الحـــث والتحريض تتطلب علو النبرة، إلا أن الذى أذكى هذا العلو هو الشعور الطـــاغى بالغبن الذى ينهال على رأس الشاعر دون أن يحس به أو يكترث له أحد، فكـــان طبيعيا أن يتحول للدفاع عن نفسه ويقدم أدلة براءته مرتكزا على صيغة واحـــدة " سلى .. تخبرى" ولكنها متعددة من حيث كثرة الأخبار المعروفة عن بطولات الشاعر وإنجازاته.

أما هنا فقد انتقل الشاعر من المرحلة التى كان يحث فيها الآخر أن يســـأل ليعلم، إلى مرحلة تالية قد بلغ العلم فيها إلى هذا الآخر، أو هو فى سبيل البلـــوغ، إن هذه الثقة المتزايدة انعكست على النبرة التى أصبحت هادئة.

٣ ـ النسيان / الذكر :

ولئن كان عنترة قد دافع "إنكار" قومه له بالبحث عن سبل ينتـــزع بهـــا " الإقرار" بما أنكروه، فإنه أيضا كان قد واجه "نسيان" أو بالأحرى "تناسى" قومـــه بأفعاله التى ستضطرهم إلى أن ينكروه.

إن تناسى قومه له كان جرحا لم يندمل حتى بعد أن انتزع حريته، بل ظل هذا الجرح كامنا فى أعماقه ليعلن عن نفسه كلما حانت الفرصـــة، ولعـــل هـــذا التناسى هو سبب توعده الدائم لقومه، وتذكيره إياهم بأنهم كانوا قد تناسوه وقـــت الرخاء فلابد أنهم سيذكرونه وقت الشدة:

ســيذكرنى قـومى إذا الخيـل أقبلـت　　　وفى الليلة الظلماءِ يفتقد البدرُ[4]

سـيذكرنى قومى إذا الخيـل أصبحت　　　تجول بها الفرسـان بين المضارب[5]

(١)الديوان. ص ١٠. (٢) الديوان. ص ٤٥. (٣) التى عنوانها " السؤال / الإخبار"

(٤) الديوان. ص ٧٢. (٥) الديوان. ص ٢٤.

وهو ينطق جملة " سيذكرني" بتحد. إن هذه الجملة هي رد فعل طبيعي لتناسي هؤلاء القوم.

ولعل هذا الموقف يجعلنا نستطرد لنقول بأن عنترة كان يتنفس من خلال الشعر، وحين نقول "يتنفس" فإننا نعني أمرين: أولهما أنه كان يُخرج ما في داخله من مشاعر وأحاسيس، ويفرغ ما يحسه من آلام وتباريح. وثانيهما أنه كان يفتح نوافذ لتسريب الضغط النفسي الذي يتفاعل داخله بقوة فيهدأ ويستريح. ونراه يكرر الجملة – ستذكرني – في مناسبة ثانية:

ستذكرني المعامعُ كلَّ وقتٍ ... على طول الحياةِ إلى المماتِ[1]

ثم يشير بعد ذلك مباشرة إلى أن هذا الذكر الذي يسعى إليه سيبقى ولن يفني:

فذاك الذكرُ يبقى ليس يفني ... مدى الأيام في ماضٍ وآتي[2]

والذكر الذي يبقى مدى الأيام هو الرقية التي يتداوى بها عنترة من وزر النسيان والتجاهل. وإذا كان عنترة حريصا على أن يذكره قومه، وأن تذكره المعامع، فإنه حريص أكثر على أن يأتي هذا الذكر من جانب المحبوبة "عبلة" التي يخاطبها على هذا النحو:

وإن أبصرتِ مثلي فاهجريني ... ولا يلْحقْكِ عارٌ من سوادي

وإلا فاذكري طعني وضربي ... إذا ما لَجَّ قومُك في بعادي[3]

ويلوذ بفعاله التي يتجدد ذكرها مع الأيام:

يا عبل إن سفكوا دمي ففعائلي ... في كل يوم ذكرهن جديد[4]

إن أقلق ما يقلقه هو أن يُسْدَلَ ستار النسيان على ذكره، ومن ثم فإنه حريص على يسطر بسيفه ورمحه أمجادا يذكره بها قومه:

فإن هُمْ نسوني فالصوارمُ والقنا ... تذكِّرُهُم فعلي ووقعَ مضاربي[5]

إن الإلحاح على هذا " الذكر" هو رد الفعل لما ابتلي به من نسيان.

---

(١) الديوان. ص ٢٤. (٢) الديوان. ص ٢٤. (٣) الديوان. ص ٣٠.
(٤) الديوان. ص ٢٨. (٥) الديوان. ص ١٠.

الخاتمة :

قد يقال بأن ثمة وشيجة تربط بين عنترة والشعراء الصعاليك، لاسيما وإن عنترة يشترك مع فريق من هؤلاء الشعراء مثل السُلَيك بن السُّلَكة وتــأبَط شــرًا والشَنفَرَى – يشترك معهم فى كونه أحد أبناء الحبشيات السود والذين كانوا أحــد مجموعات ثلاث شكلت الإطار العام لمجتمع الصعاليك[1]. ويمكن أن يضاف فى هذا الصدد أن عنترة قد تحلل – مثل الصعاليك – من شخصيته القبلية ، وذلــك حين فقد هو الآخر توافقه الاجتماعى مع قبيلته مما أدى إلى اختفــاء شخصــية القبيلة فى شعره [2].

وهذا كلام صحيح ، إذ إن أوجه الشبه بين الطرفين لا تذكر ، لكن يظــل لعنترة رغم هذا شخصيته المتفردة التى تميزه عن الشعراء الصــعاليك. ففضــلا عن أنه لم ينضم إليهم ، ولم يكن واحدا منهم ، فإنه آثر أن يخوض معركته ضد قبيلته وهو يقف داخل معسكر القبيلة، وظل على موقفه إلى أن انتزع اعتــراف القبيلة به، لكن الملاحظ أنه حتى بعد هذا الاعتراف لم يعد مهيأ ليصبح شــاعرا للقبيلة، بل ظل صوته الشعرى نسيجا واحدا ولعل هذا يرجع إلى كون شخصيته الفنية كانت قد بلغت تمام نضجها واكتمالها. لكن ربما كان الأهم هو أنه أصــبح من الصعوبة بمكان نسيان الجراح الغائرة داخل النفس والوجدان، وحديث عنترة عن هذه الجراح، وعن الظلم الذى تعرض له متواتر فى شعره . ومن ثــم ظــل هذا الصوت فريدا فى الشعر الجاهلى، يقف على أرض شعرية لم يشاركه فيهــا سواه وهو يختلف فى هذا عن الشعراء الصعاليك الذين لم تخل أشعار بعضــهم من الشعر القبلى، ذلك أن " الباحث فى شعر الصعاليك يجد مجموعة من القصائد والمقطوعات قيلت فى أغراض قبلية"[3] ، وقد رُدَّ هذا إلــى " أن حيــاة هــؤلاء

---

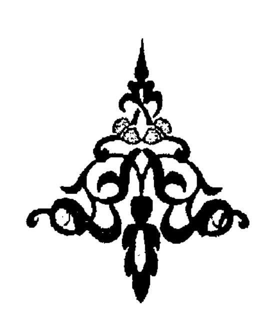
(١) راجع د. شوقى ضيف: العصر الجاهلى ، دار المعارف بمصر، ١٩٧١. ص ٣٧٥.

(٢) د. يوسف خليف : الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى ، دار المعارف بمصــر ، ط٣، ١٩٧٨. ص ٢٤٨.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٤٨، وراجع ما كتب تحت عنوان"الشعر خــارج دائــرة الصــعلكة" ص ٢٤٨- ٢٥١

الصعاليك قد مرت بدورين اجتماعيين : الدور الأول وهو فترة ما قبل التصعلك ، تلك الفترة التى كان الصعلوك فيها عضوا عاملا فى المجتمع القبلى قبل أن يبلغ سوء توافقه الاجتماعى الذروة التى يبدأ من عندها الدور الثانى فى حياته الاجتماعية ، وهو فترة تصعلكه التى قد تستمر حتى مقتله أو موته".[١]

إن شخصية الشاعر الصعلوك نفسه كانت فى جانب منها " شخصية جماعية" على حد قول الدكتور يوسف خليف، ولا يقصد بالجماعية هنا " فناء الشاعر الصعلوك فى جماعته فناء يشبه فناء الشاعر القبلى فى قبيلته ، وإنما يقصد بها ذلك التشابه فى الشخصيات بين أفراد جماعة الصعاليك"[٢]. أما عنترة فلم يكن يشبه إلا نفسه، لقد عاش فى مجتمع لم يذب فيه ، بل ظل واقفا بإزائه يناهضه إلى أن حصل على اعترافه. لكنه حتى بعد هذا الاعتراف لم يعد صالحا لأن يصبح خيطا فى نسيج المجتمع القبلى بعد أن طال انفصاله عنه ، وبعد أن تكسرت فى وجدانه النصال على النصال كما يقول أبو الطيب المتنبى.



(١) نفسه، ص ٢٤٨.

(٢) د. يوسف خليف : الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى .



الفصل الثاني

عمرو بن كلثوم وضمير المتكلمين

عمرو بن كلثوم وضمير المتكلمين

إذا كان عنترة قد ارتكز على ضمير المتكلم يرسل من خلاله موقفه المخلص للذات، فإن هذا كان يقابله ارتكاز شاعر القبيلة على ضمير الجمع يبعث من خلاله موقفه المخلص للقبيلة. وهذا لبيد بن ربيعة يشدو بمآثر قومه مراوحا بين ضمير الجمع غائبا (هم) ، ومتكلما (إنّا) [1]:

١ - **إنّا** إذا التقت المجامعُ لم يزَلْ ... **منّا** لِزَازُ عظيمةٍ جشّامها[2]

٢ - من معشرٍ سنّتْ **لهُم** آباؤهمْ ... ولكُلِّ قومٍ سُنَّةٌ وإمامها[3]

٣ - **لا يطبعون** ولا يبورُ **فَعَالُهُمْ** ... إذ لا يميلُ مع الهوى أحلامها[4]

٤ - فاقنع بما قَسَمَ المليكُ فإنما ... قَسَمَ الخلائقَ **بيننا** علّامُها[5]

٥ - فبنى **لنا** بيتاً رفيعاً سَمْكُهُ ... فسَمَا إليه كهلها وغلامُها[6]

٦ - **وهُمُ** السُّعاةُ إذا العشيرةُ **أُفظِعَتْ** ... **هُمُ** فوارسُهَا **وهُمْ** حُكّامها[7]

٧ - **وهُمُ** ربيعٌ للمجاورِ فيهمُ ... والمُرمِلاتِ إذا تَطاوَلَ عامُها[8]

٨ - **وهُمُ** العشيرةُ أن يبُطِّئَ حاسدٌ ... أو أن يميل مع العدوّ لئامها[9]

---

(١) راجع الأبيات فى " شرح المعلقات السبع" للزوزنى ، مكتبة القاهرة ، ١٩٧٩. راجعها د. محمد عبد المنعم خفاجي، ص ١١٩ : ١٢١.

(٢) رجل لزاز الخصوم يصلح لأن يلز بهم أى يقرن بهم ليقهرهم ويقمعهم. جشامها: هو الأقدر على تحمل الخصومات العنيفة وتجشم أهوالها والخروج منها منتصرا.

(٣) إنهم يسيرون وفق السنن الموروثة التى توجههم نحو المروءة.

(٤) لا يطبعون: لا يتدنسون، لا يبور : لا يفسد، الأحلام: العقول.

(٥) الخطاب فى "فاقنع" موجه إلى أعداء القبيلة.

(٦) منحنا الله شرفا رفيعا يجمع الكهول والغلمان.

(٧) أفظعت : أصيبت بمصيبة كبيرة.

(٨) أرمل القوم : أى نفد زادهم.

(٩) هم العشيرة : أى هم متناصرون متعاضدون . أن يبطئ حاسد : أى كراهية أن يبطئ

واضح شيوع ضمير الجمع الذى يرد متصلا حال التكلم " إنَّا – منَّا بيننا – لنا " ، ومنفصلا حال الغيبة "هم" وهذه الأخيرة تتكرر خمس مرات يفوز البيت السادس منها بثلاث :

وهُمُ السُّعاة إذا العشيرةُ أُفظعت   **وهُمُ** فوارسُهَا **وهُمْ** حكامها[1]

ليسلط الضوء على تنوع أدوار رجال القبيلة وتعدد كراسى الصدارة التى يشغلونها.

غير أن السموءل لم يلجأ إلى هذه المراوحة فى استخدام ضمير الجمع بين التكلم والغيبة، بل نجده قد انهمك فى التعبير عن إحساسه بقبيلته أو عن المثل الأعلى الذى يطمح أن يراها عليه وذلك من خلال هذه الجدلية المضفورة من ضمائر المتكلمين:

تعيِّرنَا أنَّا قليلٌ **عَدِيدُنَا**   فقلت لها : إن الكِرامَ قليلُ

وما قل من كانت بقاياه **مثلنا**   شبابٌ تسامى للعلا وكهولُ

وما **ضَرَّنَا أنَّا** قليلٌ **وجارُنا**   عزيزٌ وجارُ الأكثرين ذليلُ

لنا جبلٌ يحتله من نُجيرُهُ   منيعُ يَرُدُّ الطَّرْفَ وَهْوَ كليلُ

وإنا لقومٌ لا نرى القتل سُبَّةً   إذا ما رأتهُ عامرٌ وسلول

يُقرِّبُ حبُّ الموتِ **أجالَنا لنا**   وتكرههُ آجالُهم فتطولُ

تسيلُ على حد الظُّباتِ **نفوسُنا**   وليست على غيرِ الظبات تسيل

صَفَوْنا فلم نكدرْ وأخلَصَ **سِرَّنا**   إناثٌ أطابَتْ **حملَنا** وفحولُ

عَلَوْنا إلى خيرِ الظهور وحطنا   لوقت إلى خير البطون نزول

فنحن كماء المزن ما فى نصابنا   كهامٌ ولا **فينا** يعد بخيل

وننكر إن شئنا على الناس قولهم   ولا ينكرون القول حين **نقول**

إذا سيد **منَّا** خلا قام سيدُ   قؤولٌ لما قال الكرام فعول

---

(١) أفظعت : أصيبت بمصيبة كبيرة.

ولا يبتعد الأعشى عن تصوير نفس الأجواء وبخاصة فى نهاية معلقته[1]:

سائلْ بنى أسدٍ **عنَّا** فقد علموا ... أَنْ سوفَ يأتيكَ من **أنبائنا** شَكَلُ[2]

واسأَلْ قُشَيرًا وعَبدَ اللهِ كلهمُ ... واسألْ ربيعةَ **عنَّا** كيفَ نَفْتعلُ[3]

إنَّا نُقاتِلُهمْ حتى نُقَتِّلَهمْ ... عند اللقاء وإن جارُوا وإن جهلوا

كلا زعمتهم **بأنَّا** لا نقاتِلكمْ ... **إنَّا** لأَمثالِكم يا قومنا قَتَلُ[4]

نحن الفوارسَ يومَ الحَنْوِ ضاحيةً ... جَنبى فَطيمةَ لاَ مَيْلٌ ولا عزل[5]

قالوا الطِّعان **فقلنا** تلك **عادتنا** ... أو تنزلونَ **فإنَّا** معشرٌ نزل[6]

قد **نَخْضِبُ** العَيرَ فى مكنونِ فائِلِهِ ... وقدْ يَشيطُ على **أرْماحنا** البطل[7]

وإذا كانت معلقة الحارث بن حلزة قد توسعت فى استخدام ضمير المتكلمين لاسيما فى جزئها الأخير الذى خصصه الشاعر للفخر بقومه من بنى بكر[8] فإن عمرو بن كلثوم يكاد يكون قد أفرد معلقته كلها للفخر بقومه من بنى تغلب وذلك عدا مقدمتها الخمرية الغزلية. وتعد هذه المعلقة فى الذروة من حيث

---

(١) راجع : أحمد بن الأمين الشنقيطى : شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د. ت) ص ١٣٨ – ١٤٠.

(٢) شكل أى : أزواج : خبر بعد خبر – أما " من أنبائنا" فتروى "من أيامنا" أى سوف تأتيك أخبار أيامنا الماضية وما تحكى حروبنا وانتصاراتنا.

(٣) قشيرا وعبد الله وربيعة : أسماء قبائل. عبد الله أى بنى عبد الله.

(٤) كلا : حرف ردع ورجز . قتل : جمع قتول.

(٥) يوم الحنو : من أيام العرب . ضاحية : علانية . فطيمة : فاطمة بنت حبيب ويقال اسم موضع بالبحرين . الميل: جمع أميل وهو الذى لا يثبت فى الحرب. والعزل: جمع أعزل وهو الذى لا سلاح معه.

(٦) تنزلون : إلى الحرب.

(٧) مكنون الفائل: الدم. يشيط : يهلك.

(٨) راجع هذا الجزء من معلقة الحارث فى " شرح المعلقات السبع" للزوزنى، ص ١٦٤ : ١٧٤.

ارتكازها على ضمير المتكلمين، فجاءت معبرة عن طموح القبيلة ليس لما تضمنته من معانى الفخر فحسب، ولكن لأن هذه المعانى قد صيغت فى أسلوب سلس ساعد على حفظ القصيدة ومن ثم على سرعة تداولها وانتشارها، وكان من الطبيعى أن يتخذ منها التغلبيون نشيدا يرددونه، فتمتلئ صدورهم بالزهو، وفى الوقت ذاته يتطاولون بها على غيرهم لا سيما البكريين من أعدائهم، الأمر الذى جعل البعض من الأخيرين يعبرون عن سخطهم أو ازدرائهم للإلحاح التغلبى على القصيدة هكذا:

أَلْهى بنى تغلبٍ عن كُلِّ مكرمةٍ ... قصيدةٌ قالها عمرو بن كلثومِ

يناخرون بها مذ كان أولُهم ... يا للرِّجالِ لِشعرٍ غيرِ مسئومِ[1]

وأول ما يلفت النظر فى هذه المعلقة هو هذه النبرة العالية التى تُقدَّم عبر ضمير المتكلمين بشتى أشكاله وصوره، ولئن كانت هذه النبرة هى إحدى السمات التى تميز شاعر القبيلة بالذات – وكما اتضح من خلال الشواهد المقتبسة من لبيد ابن ربيعة والأعشى والسموءل والحارث بن حلزة – إلا أنها (النبرة) قد اكتسبت شحنة أكبر عند عمرو بن كلثوم بحيث تظل معلقته هى النموذج الذى بلغت عنده هذه النبرة أقصى مدى، ويظل عمرو بن كلثوم هو شاعر القبيلة المثالى. وعلى صعيد التعبير يظل هو الشاعر المثال أيضا فيما يتصل بالارتكاز على ضمير المتكلمين (نحن) لقاء تهميش أو استبعاد ضمير المتكلم (أنا). فإذا أضفنا أن " كل ما روى عن عمرو معلقته وبعض مقطوعات لا تخرج عن موضوعها"[2] فإن هذا يجيز لنا القول بأن مفتاح هذا الشاعر يتمثل فى الارتكاز على صيغة المتكلمين (نحن) وكما سيتضح من خلال رصد بعض صور هذا الضمير من خلال عمله الإبداعى الأثير[3] :

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ١٣٨٨هـ – ١٩٦٨م ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، جـ ٤ ، ص ٤١.

(٢) شرح " المعلقات السبع " للزوزنى ، ص ٢٢٣.

(٣) راجع معلقة عمرو بن كلثوم ، بالمصدر السابق ، ص ١٢٢ – ١٤٠.

أولا : ضمير المتكلمين المنفصل :

- **ونحـــن** إذا عمَـادُ الحَـيِّ خـرَّت — عـن الأحفـاضِ نمنـعُ مـن يلينـا
- **ونحـــن** الحـاكمون إذا أُطعنـا
- **ونحـــن** العـازمون إذا عُصِـينا
- **ونحـــن** الآخـذون لمـا رَضِـينا
- **ونحن** الحابسون بذى أراطى ...
- **ونحـــن** غـداةَ أُوقـد فـى خـزازٍ — رَفَـدْنا فـوق رِفْـدِ الرَافـدينا
- ونوجَـدُ **نحـــن** أمـنعهم ذِمَـارًا — وأوفـاهم إذا عقـدوا يمينـا

ثانيا : ضمير المتكلمين المتصل :

ومنه ما هو متصل بالفعل، وما هو متصل بالاسم ، ومـا هـو متصـل بالحرف :

١ ـ ضمير المتكلمين المتصل بالفعل :

ومنه ما هو متصل بفعل ماض مثل:

- **ملأنـــا** البَـرَّ حتـى ضـاق عنـا ...
- **ورثنـــا** المجـد قـد علمـت معـد ...
- **أبَيْنـــا** أن نُقِـرَّ الخَسْـفَ فينـا
- ... **وأُبْنَـــا** بالملـوكِ مُصَـفَّدِينا
- ... **وصُـــلْنَا** صـولةً فـيمن يلينـا
- **وكنَّـــا** الأيْمـنينَ إذا التقينـا
- ... **وكُنَّـــا** السـابقينا

وما هو متصل بفعل مضارع مثل :

- **نَعُمُّ** أناسَنا ونعفُّ عنهم ... **ونحملُ** عنهُمُ ما حمّلونا
- **نُطاعِنُ** ما تراخى الناسُ عنَّا ... **ونضربُ** بالسيوف إذا غُشِينا
- **نَجُذُّ** رءوسهُمْ فى غير برٍّ ... فما يدرون ماذا يتقونا
- **نشقُّ** بها رءوس القومِ شقًّا ... **ونخليها** الرقاب فيَختلينَا

ومنه ما هو متصل بفعل أمر مثل قول الشاعر لعمرو بن هند راجيا إياه ألا يتعجل فى الحكم عليهم :

أبَا هِنْدٍ فلا تعجَلْ علينا ... **وأَنْظِرْنَا** نُخَبِّرْكَ اليقينا .

٢- **أما ضمير المتكلمين المتصل باسم** : فمن أمثلته قول الشاعر :

- كأن **سيوفنا** فينا وفيهم ... مخاريقٌ بأيدى لاعبينا [(١)]
- كأن **ثيابنا** منّا ومنهم ... خُضِبْنَ بأُرجوانٍ أو طلينا [(٢)]
- متى ننقل إلى قومٍ **رحانا** ... يكونوا فى اللقاء لها طحينا
- ترانا بارزين وكُلُّ حَىٍّ ... قد اتخذوا **مخافتنا** قرينا [(٣)]

٣ -ضمير المتكلمين المتصل بحرف:

وقد يكون حرفا ناسخا، وقد يكون حرف جر. ومن النموذج الأول هذا المثال:

وقَدْ عَلِمَ القبائلُ مِنْ مَعَدٍّ ... إذا قُبَبٌ بأبْطَحِهَا بُنينا
بأنّا المطعمون إذا قَدَرْنا ... **وأنّا** المهلكون إذا ابتُلينا
وأنّا المانعون لما أردنا ... **وأنّا** النازلون بحيث شينا

(١) المخاريق: ما شبه بالسيف وليس بسيف، وهى لعب يلهو بها الأطفال.
(٢) الأرجوان : صبغ أحمر. طلين: طلين بالدم.
(٣) ترانا : خارجين إلى الأرض التى لاجبل بها لثقتنا بالنجاة، أما القبائل الأخرى فإنها تتقوى بغيرها مخافة بطشنا

وأنــــا التــاركون إذا سَــخِطْنا ... وأنــــا الآخــذون إذا رضــينا

وأنــــا العاصــمون إذا أُطِعْنــا ... وأنــــا العــازمون إذا عُصِــينا

أما ضمير المتكلمين المتصل بحرف الجر فمن أمثلته:

- وأيــامٍ لنــا غُــرٍّ طِــوالٍ ... عصينا المَلْكَ فيها أن ندينا [(١)]

- أَلَمَّا تعلمــوا منــَّا ومنكُــمْ ... كتــائبَ يَطَّعِــنَّ ويرتمينــا [(٢)]

- كــأن سيوفنــا منَّــا ومنــهم ... مخــاريقٌ بــأيدى لاعبينــا

- كــأن ثيابنــا منــَّا ومــنهم ... خُضِــبْنَ بأُرجــوانٍ أو طلــينا

- وقَــد هَــرَّت كــلابُ الحـىَّ منَّــا ... وشــذَّبنا قَتَــادةَ مَــنْ يَلينــا [(٣)]

- علينـــا كُــلُّ ســابغةٍ دِلاصٍ ... تــرى فــوق النِّطــاقِ لهــا غضــونا [(٤)]

- علينــا البَيْــضُ واليَلَبُ اليمانىَ ... وأســيافٌ يَقُمــْنَ ويَنْحَنينــا [(٥)]

- ألا أَبْــلغْ بنــى الطَّمَّــاح عَنَّــا ... ودُعْمِيًّــا فكيــف وجــدتمنا؟

- ملأنــا البــرَّ حتــى ضــاقَ عَنَّــا ... ومــاءَ البحــرِ نملــؤهُ سَفيــنا

- إذا بلــغَ الفطــامَ لنــا صبىٌّ ... تَخِــرُّ لــه الجبــابرُ ســاجدينا

- إذا ما المَلْكُ سام الناس خَسْفًا ... أبَيْنَــا أن نُقِــرَّ الــذُّلَّ فيــنا

والملاحظ أن السياقات السابقة جميعا تصب فى إطار واحد هو إضفاء قيم المثل العليا على القبيلة ووصفها بكل فضيلة ، فالناس جميعا تشدو بمآثرهم؛ فهم

---

(١) الأيام : الوقائع ، المَلْك: الملك ، ندين : نذل.

(٢) قد آن لكم أن تعرفوا أنه لا بقاء لكم على معاداتنا .

(٣) ويروى " كلاب الجن" قال الجاحظ " ... كلاب الحى شعراؤهم، وهم الــذين ينبحــون دونهم ويحمون أعراضهم. وقال آخرون : إن كلاب الحى كل عقور .." ، انظر الحيــوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ١٣٥٧ – ١٩٦٦، مطبعة الحلبى ، جــ١ ص ٣٥٠ – ٣٥١. القتاد : شجر ذو شوك والواحدة قتادة – يلينا: يقترب منا.

(٤) سابغة : درع تامة. دلاص: براقة

(٥) البيض : الخوذة – اليلب : جلود تضفر وتلبس بدل الدروع.

أصحاب السيادة والمنعة ، والتحكم والسيطرة، الإباء والوفاء. هم شجعان يقهرون الملوك، ويدقون عظام أعدائهم طحينا، ويهرقون دماءهم سيولا. إذا قدروا منوا وأطلقوا، وإذا حاربوا أهلكوا وأحرقوا. هم أصحاب عزة؛ إذا ارتضوا شيئا أخذوه، وإذا كرهوا أمرا تركوه. لقد ورثوا الشرف عن آبائهم، وهم حريصون على توريثه لأبنائهم . ولا يسمحون بالاعتداء على جيرانهم ، يعم خيرهم على غيرهم، ويعجّلون بقرى الضّيفان ، ولا يقرون الظلم.

وهي كلها معاني تدور في نفس الفلك الذى يدور فيه الشاعر الجاهلى بعامة؛ ذلك الشاعر الذى لا تتجلى طاقته الشعرية على حقيقتها إلا وهو يعزف على أوتار القبيلة. ويبدو أن تلبية حاجاته الذاتية لم تكن تتحقق إلا عبر هذه النبرة الجماعية، لقد كان يفرغ ما فى داخله حين يتحول إلى "ناطق رسمى" باسم القبيلة، ولقد كانت القبيلة من القوة والسطوة والسيطرة – على الأقل بالنسبة لشاعرها – بحيث تمنحه الغنى الوجدانى والزخم النفسى رغم ذوبانه فيها، ولم يكن هو يرى فى هذا الذوبان جورا على ذاتيته أو اعتداء على شخصيته، بل لعله كان لا يعثر على ذاتيته إلا من خلال الذوبان فى هذه الدائرة الجماعية، **وهو حين كان يقول "نحن" أو "إنا" فإنه كان يقصد بالدرجة الأولى** " أنا"، فكأنه كان ينطلق من ذاته فى البداية، يصفها، ويخلع عليها من السمات ما يود أن يكون عليه، ويجمع من الأدلة كل ما من شأنه أن يضفى على هذه الذات سمات القوة المطلقة والبطش المطلق والكرم المطلق.. لكنه فى لحظة ما يدرك أن القبيلة لن تسمح له بالتحليق إلا وهو يحمل على جناحيه طموح القبيلة لا طموحه الخاص، ومن ثم فلا مناص من أن يذيب طموحه فى طموح القبيلة **ليخرج لنا بهذه التوليفة التى وإن قُدِّمت إلينا على طبق "نحن" إلا أنها قد أُعِدَّت فى مطبخ الـ "أنا"** ، وبعبارة أخرى يمكن القول إنها الـ "أنا" وقد تخفت وراء قناع الـ " نحن" ورغم هذا التفسير **يظل الفرق كبيرا بين "أنا" عنترة المنفصلة المعزولة و"أنا" عمرو بن كلثوم المنبسطة الموصولة.** ففى حين ظلت الـ " أنا" الأولى منغلقة عن الآخر منفصلة عنه، وجدنا الـ "أنا" الثانية منبسطة أمام هذا الآخر متصلة به، وظلت خطوط الانبساط تمتد ، وخيوط الاتصال تشتد، إلى أن أضحى النسيجان (نسيج الشاعر ونسيج القبيلة) متداخلين متلاحمين، بحيث

يصبح الفصل بينهما مثل الفصل بين الزهرة وعطرها، ومن ثم فقد اختفت الـــ "أنا" فى نسيج الــ" نحن"، أو قد احتوت الــ " نحن" الــ "أنا" وسكبت عليها مــن مائها وطيبها ما كفل لها حياة الرضى والهناء.

أما " أنا" عنترة، فقد ظلت منفصلة مثل زهرة برية استعصـــت محـــاولات تهيئتها للحياة فى بستان القبيلة؛ سواء جاءت هذه المحاولات من جهة الشاعر أو من جهة القبيلة. ومن ثم فقد ظل ناى الأنا الحزين يصدر أنغامـــه التـــى ظلـــت أصواتها وأصداؤها تتردد عبر جنبات الديوان فى عزف منفرد لا يعرف طريقه إلى الاتصال سوى بمحبوبته التى خلصت له صافية فى زمانه، وكـــذلك بســـيفه وحصانه اللذين اتكأ عليهما فى مواجهة هذا الزمان.

يتبقى القول بأن صوتى عمرو وعنترة يظلان صوتين ضدين فى الشعر الجاهلى، وأن الضدية التى كانت بينهما على صعيد الحياة قد انعكست على صفحة الفن. فارتماء الأول فى أحضان القبيلة ليلهو تحت ظلالها الوارفة، يقابله إقصاء الثانى عن دائرة قبيلته واحتراقه بنار الإذلال تارة والإنكار أخرى. أما الدفء الذى استشعره الأول فى أحضان القبيلة فقد جعله يضحى بصوته فداء لصوت القبيلة، أو جعله يضع صوته فى خدمة القبيلة. وأما البرد الذى استشعره الثانى حين أقصى وجدانيا عن قبيلته، فقد جعله يتقوقع على ذاته، باحثا عن دفئه من تلك القوى الكامنة فيه والتى استنفرت بفعل ظروف المعاناة وأسباب الألم. وأصبح من الطبيعى أن تتناقض الضمائر التى يلوذ بها كل من الشاعرين وذلك حسب موقف القبيلة من كل منهما، ففى حين يلوذ الأول بـ " نحن"[1] يلوذ الثانى بـ " أنا"[2]، الأول يردد متباهيا بقبيلته " إنا"[3] والثانى يؤكد على ذاتيته بـ " إنى"[4]، الأول يتمادى فى التباهى قائلا : "إننا"[5] والثانى يبالغ فى التأكيد قائلا : "إننى..."[6]

(١) راجع البحث ص ٧٩

(٢) راجع البحث ص ١٩ – ٢٦

(٣) راجع البحث ص ٨٠

(٤) راجع البحث ص ٢٦ – ٢٨

(٥) راجع البحث ص ٨١

(٦) راجع البحث ص ٢٨ – ٣١

- الأول يقول : " **ونشرب** إن وردنا الماء صفوا.." [1]

والثاني يقول : " **وإنى** قد شربت دم الأعادى .." [2]

- الأول يقول : " **وإنا** سوف تدركنا المنايا .." [3]

والثاني يقول :" .. **إنى** امرؤ سأموت إن لم أُقتل "[4]

- الأول يقول :" لنا" " وأيام **لنا** غُرٌّ طوال ..

أو " إذا بلغ الفطامَ **لنا** صبىٌّ .. [5]

والثاني يقول : " لى" "ولى جواد .. ولى حسام .. ولى بيت .. [6]

- الأول يقول : " ورثنا المجد قد علمت مَعدٌّ ..

أو " ورثنا مجدَ علقمة بن سيفٍ .. [7]

والثاني يقول :

جوادى نسبتى وأبى وأمى حسامى والسنان إذا انتسبنا[8]

- الأول يقول : " **نَعُمُّ** أُنَاسَنَا **ونَعِفُّ** عنهم .. [9]

والثاني يقول : " .. أغشى الوغى **وأعفُّ** عند المغنم[10]

- الأول يقول :

" كأن سيوفنا منّا ومنهم مخاريقٌ بأيدى لاعبينا" [11]

والثاني يقول : " علوت بصارمى وسنان رمحى ..." [12]

---

(١) شرح المعلقات السبع ص ١٤٠.
(٢) ديوان عنترة ص ١٢٢.
(٣) شرح المعلقات السبع ص ١٢٣.
(٤) ديوان عنترة ص ٩٩.
(٥) شرح المعلقات السبع ص ١٤٠.
(٦) ديوان عنترة ص ٧٤.
(٧) شرح المعلقات السبع ص ١٣٠، ١٣٤.
(٨) ديوان عنترة ، ص ٢١.
(٩) شرح المعلقات السبع ص ١٢٩.
(١٠) نفسه ص ١٥٣.
(١١) شرح المعلقات السبع ص ١٣١.
(١٢) ديوان عنترة ص ١٤٢.

الأول وضع قبيلته فى مواجهة مع القبائل الأخرى

" وقد علم القبائل من مَعَدٍّ ... بأنَّا ... وأنَّا [1]

أما الثانى فكان فى مواجهة دائمة مع القبيلة

ينــادونى وخيــل المــوتى تجــرى   محلــك لا يعادِلُــهُ مَحَــلُّ
وقــد أمســوا يعيبــونى بــأمى   ولــونى، كلمــا عقــدوا وحلــوا[2]

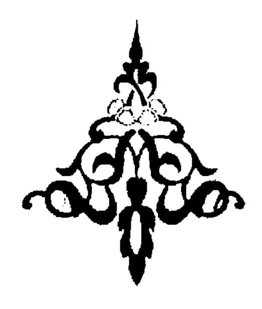
الآخرون يلوذون بقبيلة الأول، لأن هذه القبيلة هى القادرة على أن تــوفر لهم الأمن ساعة الخطر كما يوفر الوالد الأمن لأبنائه:

كأنَّــا والســيوفُ مُسَــلَّلاتٌ   وَلَــدْنا النــاسَ طُــراً أجمعينــا[3]

أما الثانى فإن فرسان القبيلة هم الذين يلوذون به ساعة الخطر :

يــدعون عــنتر والرمــاح كأنهــا   أشــطان بئــر فــى لبــان الأدهــم [4]

وعلى هذا النحو نستطيع أن نمضى فى ذكر الشواهد التى تثبت أنه إذا كانت البصمة الأسلوبية لعمرو بن كلثوم تتمثل فى صيغة "ضمير المتكلمين"، فإنها لدى عنترة تتمثل فى صيغة "ضمير المتكلم". ومن ثم فإن مفتاح كل منهما يتمثل فى البصمة الأسلوبية التى ارتكز عليها، وأصبحت علامة له وشارة عليه.



(١) شرح المعلقات السبع ص ١٩٣ ، ١٤٠

(٢) ديوان عنترة ، ص ١٠٥.

(٣) شرح المعلقات السبع ، ص ١٣٩.

(٤) نفسه ، ص ١٥٧.



الفصل الثالث

أبو نواس وصيغ الأمر والنهي

صيغ الأمر والنهي وأبو نواس

تهدف هذه الدراسة إلي غاية واحدة ومحددة؛ وهي بيان دور صيغ الأمــر والنهي في الإفصاح عن رؤية أبى نواس ، إذ من المفترض أن يظهــر العمــل الأدبي رؤية صاحبه للكون ، ويفصح عن موقفه منه ، صداما كان هذا الموقــف أم وئاما ، أم سابحاً – بدرجات متفاوتة – وسط هذين الموقفين .

لكن تحليل بنية هذا العمل هي التي تعطي صورة منضبطة لهذه العلاقــة ، إذ يتجاوز مثل هذا التحليل الاعتماد علي نتائج الكشف الظاهري إلــي الفحــص العميق الذي يبدأ بالجزء ليضبط الكل.

وإبداع كل شاعر أصيل ينطوي بالضرورة علي سر أو علي ما يسمي بــ " الكلمة المفتاح " قد تتمثل هذه الكلمة في صيغة لغويــة، يســتخدمها الشــاعر استخداما متميزاً ، وبصورة تفوق استخدام تراكيب اللغة وصيغها الأخرى. ومن المؤكد أن مثل هذا اللون من الاستخدام الخاص يرتبط بإدراك الشاعر أو إحساسه بملائمة هذه الصيغة لنقل موقفه وتجسيم رؤيته أكثر من غيرها من صيغ اللغــة وتراكيبها . وتكون – من ثم – بمثابة الصيغة المحورية التــي تســتقطب بقيــة الصيغ في مجالها .

أتصور أن المدخل الصحيح إلي عالم أي شاعر هو البدء بمعرفة " الكلمــة المفتاح " لديه ، وليس هذا بالأمر اليسير ، إذ يقتضي – بالإضافة إلــي بصــيرة نقدية – قراءة العمل الإبداعي بالطول وبالعرض وبالعمق وبالارتفاع ، ومعايشة هذا الإبداع ، والاندماج فيه . إن تميز الشاعر ببصمة أسلوبية يتيح لنــا فرصــة التعامل معه بمنهج أسلوبي ، ومن ثم فإن البحث لن يشغل نفســه بتتبــع ســيرة الشاعر وتقصي أخباره ذلك أن " حقيقة الفنان ليست هي تلك الحقيقية التاريخيــة التي يقدمها لنا مترجمو سيرته، وإنما هي حقيقة ذلك الإنسان الحاضر في عملــه الفني" [١] ، وإنه لأمر ممتع في حالة أبى نواس بالذات أن نكــون فــي حضــرة إبداعه دون أن نكون محكومين ، أو – علي الأقل – متــأثرين بأفكارنــا عنــه ومشاعرنا تجاهه .

---

(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهر ، ١٩٧٩ ص ٩٢ .

صحيح أن التعرف علي السياق التاريخي الاجتماعي للشخصية النواسية له إغراء خاص ، قد لا يستطيع القارئ مقاومته ، وصحيح أيضاً أن التعرف علي هذا العالم قد يكون مفتاحاً للتعرف علي العالم الإبداعي للشاعر ، لكن هذه المعرفة أو هذه الآلفة مع الفنانين بصفة عامة قد تخنق عملية التلقي لأنها " تصرفنا عن العمل الفني نفسه لكي تجعلنا نتذكر بعض سمات خارجية قد لا يكون لها أصل في صميم الموضوع الجمالي الماثل أمامنا "[1]. وإذا افترضنا جدلاً وجود هذا الأصل في سيرة الفنان ، فإن العمل الإبداعي نفسه يظل هو أصل الأصل ، وتبقي الحقيقة ، هي " أنه ليست سيرة الفنان هي التي تسمح لنا بأن نتعرف عليه ، وإنما الذي يسمح بأن نتعرف عليه هو " عمله " أولاً وقبل كل شئ [2] والدراسة الأسلوبية تعتمد – أو ينبغي أن تعتمد – علي رصد الصيغ اللغوية الحاسمة التي يرتكز عليها الأديب بدرجة تفوق غيرها من الصيغ ، لكن هذا التفوق ينبغي أن يتجاوز نسبة الشيوع إلي الدلالة التي تشكل موقفا وتجسد رؤية ، وعلي هذا فإن " مفهوم الظاهرة في علم الأسلوب يشير إلي الملمح التعبيري البارز الذي يؤدي وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوي ، ويقتضي هذا أن يكون للملمح نسبة ورود عالية في النص تجعله يتميز عن نظائره في المستوى والموقف ، وأن يساعدنا رصده علي فك شفرة النص وإدراك كيفية أدائه لدلالته " [3]

ولا نظن – طبقاً لهذه الدراسة – أن شاعرا قبل أبي نواس أو بعده قد استخدم صيغتي الأمر والنهي كما استخدمهما أبو نواس سواء أكان هذا الاستخدام متصلاً بنسبة الشيوع ، أم بطريقة النظم والتناول ، أو بهذا الانسجام بين الصيغة اللغوية والموقف الفكري .

---

(١) زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٩ ص ٩١ ، ٩٢ .

(٢) نفسه ص ٨٨

(٣) د. صلاح فضل : ظواهر أسلوبية في شعر شوقي ، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع ، يوليو ١٩٨١ ص ٢١٠ .

يفطن الدكتور زكي نجيب محمود إلي أهمية ما ذكره أحد النقاد الفرنسـيين قائلاً : " انك إذا ما تناولت بالدرس أديبا ما، فإنما تصل إلي مفتاح أدبه لـو أنـك وقعت علي الكلمة التي ما تنفك تتردد في أدبه أكثر من سواها" (١)

وهذه العبارة إن انسحبت علي أدباء كثيرين ، فإنها تنسحب أكثر علي هذه الفئة التي يتميز أسلوبها، أو تتشكل بصمتها الأسلوبية في قوام لغوى ممشوق .

وتكرار صيغتي الأمر والنهي عند أبي نواس مرتبط بإحساسه بأن هـاتين الصيغتين هما الأقدر علي حمل أفكاره ورؤاه . إن هاتين الصـيغتين تمـثلان " تيمة " أساسية ، في لغة أبي نواس الفنية ، وهذا هو ما جعلنا نقدم علي تحليل هذا الجانب من لغته في محاولة استكشاف سر استخدامه اللافت له وارتكـازه شـبه الدائم عليه ، وذلك بعد مراقبة بدأت بملاحظة وانتهت باستقصاء إحصائي أكّـد الملاحظة وضبطها .

إن الإصرار علي استخدام صيغة لغوية معينـة (الأمـر والنهـي) ، ثـم الإصرار علي التوسع في استخدام عناصر معينة منهـا (اسـقني/ لا تسـقني – اشرب / لا تشرب – قل / لا تقل – دع / لا تدع) في سياقات معينة (خمـر – غزل) وفي أماكن معينة (المطالع وصدور الأبيات غالباً) لأمر يلفت ، لأنه يشكل حينئذ ظاهرة تمثل عنصراً قادرًا في التجربة النواسية ككل ، لكنها تلتقي وتتفاعل – من خلال هذا الثبات والاستقرار – لتكون محصلة دلاليـة يمكـن أن تُفَسَّـرَ النصوص من خلالها .

كذلك فإن دراسة صيغ الأمر والنهي عبر الديوان ، تمكن من بيان وظيفـة هذه الصيغ في بنية اللغة النواسية . وديـوان أبـي نـواس بحجمـه الكبيـر ، وموضوعاته المتنوعة ، يتيح الفرصة لاستقراء الصيغة المختارة ، لبيان موقعها في كل غرض شعري بوجه خاص ؛ ثم في الديوان بشكل عام .

إن تكرار صيغ الأمر والنهي لا يخلو من دلالات عميقة، بحيث يصبح من السذاجة القول بأنها مجرد شكل لمضمون ، أو زى لمعنى ، بـل تصـبح هـي

---

(١) د. زكي نجيب محمود : في فلسفة النقد ، دار الشروق ، بيروت ، ١٩٧٩ ص ٦

والمضمون / المعنى كلاً لا يتجزأ ، وليس استناد الشاعر واعتماده عليها إلا لإحساسه بمدى أهميتها وقدرتها علي توصيل رؤيته .

والارتكاز علي صيغ الأمر والنهي في تجربة الشاعر يوحد الموضوع ولا يفتته ، وذلك حين يعنى بالقبض علي " الملامح الأساسية " في التجربة النواسية ، وفضلاً عن ذلك فإنه يتيح للنصوص أن تنطق بما فيها دون فرض رأي أو قسر رؤية .

إن أحدًا من نقاد أبي نواس – علي كثرتهم – لم يلحظ ظاهرة شيوع صيغ الأمر والنهي في ديوانه ، علي أهميتها . ومن ثم يحاول البحث دراسة هذه الصيغ التي تبدو – منذ البداية – أنها تمثل " مركز ثقل " في القصيدة النواسية أو تعتبر بمثابة " النقط الإشارية " بمصطلح علم الطبوغرافيا .

صيغة " دع " وموقف الرفض

ما دمنا بصدد دراسة صيغة " دع " تلك التي شاع استخدامها شيوعاً لافتا في ديوان أبي نواس، يصبح – من الطريف – أن نذكر أن ماضي هذه الصيغة "وَدَعَ" كان من الأفعال التي أسقطها العرب من كلامهم ، واستغنوا بغيره عنه .

يقول سيبويه : " واعلم أن العرب قد تستغني بالشئ عن الشئ حتى يصير المستَغْنَي عنه مُسْقطًا من كلامهم البتة " ثم يمثل بقوله " فمن ذلك استغناؤهم بـ " ترك " عن " وَدَعَ " وذرِ " فأما قراءة بعضهم " ما ودَعك ربك وما قلى " وقول أبي الأسود " حتى ودعَه " (١) فشاذة (٢)

وقد زعم النحاة أن العرب أماتوا مصدر " يدع " و " يذر " واستغنوا عنهما بـ " تَرْك " ، لكن يروى في حديث ابن عباس أن النبي صلي الله عليه وسلم قال " لَيَنْتَهينَّ أقوامٌ عن ودَعْهم الجُمُعَات أو لَيُخْتَمَنَّ علي قلوبهم " أي عن تركهم إياها

---

(١) بيت أبي الأسود الذي منه هذا القول هو :

ليت شعري عن خليلي ما الذي　　　غاله في الحب حتى وَدَعَهْ

راجع ابن جنى : الخصائص ، دار الكتاب العربي ، تحقيق محمد علي النجار ج ١ ص ٢٦٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٩٩ .

والتخلف عنها ، من وَدَعَ الشيء يَدَعُه وَدْعاً إذا تركه[١] ، ورغم هذا ، فالثابت أن العرب قد استغنوا حقيقة عن صيغة الماضي " ودع " وعن مصدرها"ودَعْ" ، وظل استخدام هاتين الصيغتين محصوراً في حدود ضيقة، عَدْها ابن جنى شاذة.

لكن إذا كان قد استغنى عن صيغة " وَدَعَ " وعن مصدرها " ودْع " بصيغة " ترك " ومصدرها " ترْك " فإن الأمر يختلف فيما يتصل بصيغة الأمر " اترك " والتي لم تستطع أن تطرد الصيغة المناظرة " دع " وأن تحل محلها ، بله أن تزاحمها ؛ ذلك أن استخدام " دع " كان أكثر شيوعاً من استخدام " اترك " ، وليس أدل علي ذلك من هذه الصيغة الشهيرة التي ارتكز عليها الشاعر العربي القديم كلما أراد أن يتحول عن غرض شعرى إلي أخر، وهى صيغة " دع ذا " لكن يبدو أن أبا نواس كان أكثر الشعراء العرب استخداماً لصيغة " دع " ولكن بعد أن جردها من " ذا "[٢] ليعزلها عن السياق التقليدي ، ومن ثم يتصرف فيها تصرفا جديداً ، حين يشحنها بشحنة معاصرة ، تبرز رؤيته الجديدة ، والتي تختلف جذرياً لا عن رؤية الشاعر القديم فحسب ، بل عن مجموعة السياقات الاقتصادية – السياسية – الاجتماعية – الدينية التي ترعرع في ظلها هذا الشاعر. وأبو نواس – في استخدامه المكثف لصيغة " دع " – يبدو كما لو كان يثأر بهذه الصيغة لأختيها " وَدَعَ " و " يَدَعُ " حين استغنى العرب عنهما بغيرهما.

ويحسن – في البداية – أن نعرض صور صيغ الأمر والنهي[٣] من الفعل "وَدَعَ" مصنفة في جدول يُراعَي فيه ما يأتي :-

---

(١) ابن منظور : لسان العرب ، طبعة مصورة عن طبقة بولاق ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، جـ١ ص ٢٦٤ .

(٢) ليس لدينا دليل مادي علي هذا الحكم ، لكن لعله لو أجريت إحصائيات لتأكد ذلك، وإن كان الحكم السابق الذي خُفِّف بـ " يبدو " لا ينطلق من فراغ ، ولكن من خلال قراءة لديوان الشعر العربي ، تهتم برصد الركائز اللغوية التي تميز بها شاعر عن آخر ، لوحظ من خلالها – بصورة مبدئية – أن أبا نواس (لا يكاد) يضارعه شاعر آخر في استخدامه لصيغة " دع " لا من باب نسبة الشيوع ، ولا من باب الكشف عن موقف .

(٣) لم ترد صيغة النهي من الفعل " ودع " في ديوان أبي نواس إلا مرة واحدة في هذا البيت :

فاشربْ علي جامدِ ذا ذَوْبُ ذَا　　　　ولا تدعْ لذّة يـوم لغَـد

١ ـ أن يتضمن الصور المختلفة لصيغ الأمر والنهي من الفعل " ودعَ " وذلك في إطار أبياتها ، حتى تتاح الفرصة لتأمل هذه الصيغ في سياقها .

٢ ـ تنسق صور الأمر والنهي ، بحيث ترد كل صورة من هذه الصيغ في مجرى واحد، حتى تسهل المقارنة بين صور التشكل الواحد من ناحية ، ثم بينه وبين الصور المختلفة لنفس الصيغة من ناحية ثانية .

٣ ـ يوضح قرين كل صيغة المكان الذي تحتله في القصيدة وقد رتّبت هذه الأماكن في أربعة مستويات حسب أهميتها وهي :

أ ـ مطلع القصيدة . **ب ـ صدر البيت .**

ج ـ صدر العجز . **د ـ الحشو .**

٤ ـ يوضح قرين كل بيت رقم صفحته في الديوان، وذلك حتى يتيسر الرجوع إليه لقراءته في سياق القصيدة، ثم في سياق التجربة العامة للشاعر، تجنبا لعزل الظواهر عن سياقها ، جزئياً كان هذا العزل أم كليا.

المواضع التي وردت فيها صيغة الأمر " دع "

(أ) في مطلع القصيدة

م	البيت		رقم الصفحة
١	**دَعْ** عَنكَ لَوْمِي فَإِنَّ اللَّوْمَ إغراءُ صفراءُ لا تنزِلُ الأحزانُ سَاحَتَها	ودواني بالتي كانتْ هِيَ الدَّاءُ لو مسَّها حجرٌ مَسَّتْهُ سرَّاءُ	٦
٢	**دعِ** الأطلالَ تَسْفيهَا الجنوبُ وخلِّ لرَاكبِ الوجْناءِ أرْضاً بلادٌ نَبْتُها عُشَرٌ وطَلْحٌ ولا تَأْخُذْ عَنِ الأعْرابِ لهواً **دَعِ** الألبانَ يشْرَبُها رجالٌ إذا رَابَ الحليبُ فَبُلْ عَلَيْهِ	وتُبْلي عَهْدَ جِدَّتِها الخطوبُ تَخُبُّ بها النَّجيبَةُ والنَّجيبُ وأكْثَرُ صَيْدِها ضَبُعٌ وذيبُ ولا عيشاً فَعَيْشُهُمُ جديبُ رقيقُ العيْشِ بينَهُمُ غريبُ ولا تُحْرَجْ فَمَا في ذاك حُوبُ	١١
٣	**دعْ** لِباكيها الدِّيارا واشْرَبَنْها من كُمَيْتٍ	وانْفِ بالخَمْرِ الخُمارا تَدَعُ اللَّيْلَ نَهارا	٦٥
٤	**دَعْني** مِنَ النَّاسِ ، ومِنْ لَوْمِهِمْ وابْكِ علي ما فاتَ منها ، ولا	واحْسُ ابنةَ الكَرْمِ مَعَ الحاسي تَبْكِ علي رَبْعٍ بأوْطاسِ	١٠٦

٥	دعِ الرَّبْعَ ، مَا للرَّبْعِ فيكَ نصيبُ ولكــن ســبتْنى البابليــةُ ، إنهــا	ومَــا إنْ سَـبتَنْى زينـبٌ وكعـوبُ لمثلــي فــي طُـولِ الزمــانِ سـلُوبُ	١١٠
٦	دعِ البســاتين مــنْ وَرْدٍ ، وتُفَّــاحِ أعْدلْ إلـي نَفـرٍ ، دقتْ شُخُوصُهُم	واعدل . هُديتَ . إلي ذات الأكيْرَاحِ مــنَ الْعبــادَة إلا نِضْــوَ أشْـباحِ	١٢١
٧	دعْ عنـكَ مَـا جَـدُّوا لـه ، وتَبَطَّـلِ لاَ تـرْكَبَنَّ مـن الـذُّنُوب خَسيسَـها	وإذا مَــرْرت بربْــعِ قَصْـفٍ فـانْزل واعمَـدْ – إذا فارقتهــا – للأنْبــلِ	١٩٩
٨	دعْ جنَانـــــاً وحُبَّهـــــا لا تـــذكر بنفســـك الـــ	عنْـــكَ إنْ كنْـــتَ عـــاقلاً ـــموت مـــادام غـــافلا	٢٤٧
٩	دَعْ مــنْ يُقَـارِضُ أقْـداحاً بأقْـدَاحِ	لـيس المروءةُ سُقْىُ الـرَّاحِ بـالرَّاحِ	٤٩٨
١٠	دَعِ الرَّســـمَ الـــذي دَثـــراَ وكـــنْ رجــلاً أضــاعَ العلـــ	يُقَاســـى الـــريحَ والمطــــراَ ـــمَ فِـــى اللــذَّات والْخطَــراَ	٥٥٧
١١	دعنى مِنَ الـدَّارِ أبْكِيهـا ، وأرْثِيهَـا ذَرِ الـرَّوامسَ تَمْحُـو كلَّمَـا دَرسَـتْ	إذَا خَلَـت مِـنْ حَبِيـبٍ لِـى مَغَانِيهَـا آثَارهــا ، وَدعِ الأمْطَــارَ تَبْكيهَــا	٦٧٤
١٢	دَعِ الوقُـوفَ علَــي رَسْـمِ وَأطْـلالِ وعُـجْ بنـا نَصْطَبِحْ صَفْرَاءَ ، واقـدَةً	وَدِمْنَـة كسَحيقِ اليمْنَـةِ البَـالى فِـى حُمْـرَةِ النَّـار ، أوْ فِـى رقِـةِ الآل	٦٨٠
١٣	دَعْ عَنْــكَ يَــا صَــاحِ الْفِكْــرَ واشْـــربْ كُمَيْتـــاً مُــزَّةً	فِـــيمَنْ تَغَيَّـــرَ أوْ هجَـــرَ عَنَسَـــتْ ، وأقْعُـــدهَا الْكِبَـــرْ	٦٨١
	(٢) في صدر البيت		
١٤	دَعِ الألبـــانَ يشْـــربُها رجـــالٌ	رقيــقُ العــيْشِ بيــنهُمْ غريــبُ	١١
١٥	ودَعِ الـــذكْرَ للطلـــول إذا مـــا	دَارَت الْكَـــأسُ يُسْــرَةً ويَمينَـــا	٣١
١٦	دَعْ ذَا – عَدمتُكَ – واشرَبْها مُعَتَّقَةً	صَفْرَاءَ تُعْنِقُ بَيْنَ الْمـاءِ والزَّبَـدِ	٤٦
١٧	فَـدَعِ الـذي نَبَذَتْ يَـدَاكَ وعَـاطِنى	لله دَرُّكَ مِـــنْ نَبِيـــذِ الأرْجُـــلِ	٤٧
١٨	دَعْ مِــنَ الْعَــيْشِ كُــلَّ رَنْــقِ	وَخُـــذْ منْـــهُ مـــاَ صَـــفَا	١٢٠

١٩	ودَعِ التَّســــــتَّرِ وَالرِّيـــــاءَ	فَمـــا هُمـــا مِـــنْ شـــانِيَه	١٣٦
٢٠	ودَعِ الْغَرِيـبَ ، وخلِّهـا مَـعْ بؤْسِـهَا	لِمُحَـارَفٍ أَلِـفَ الشَّـقَاءَ ، مُرَنَّـدِ	١٦٨
٢١	ودَعِ الْهَـــــوانَ لأَهْلِـــــهِ	إِذْ زِلْـــتَ عَـــنْ دَارِ الْهَـــوَانِ	٢٩٠
٢٢	ودَعْنِـــــي مِـــنْ مَواعِيـــدِكَ	إِذْ ســـــاعَتْكَ الـــــدَّهْرُ	٣٣٦
٢٣	دَعِ الْهَجْــــرَ الـــــذِي كـــانَ	لَنـــا منْـــكَ كَمـــا كَانـــا	٣٤٢
٢٤	فَــــدَعِ الْمَواعِيـدَ الـتِي أَلحَقْتُهـا	حَتَّـى يَكُـونَ نِتَاجُهــا لتمــامِ	٥٠١
٢٥	فَــدَعُونِي فَـذَاكَ أَشْـهَى ، وأحلـى	مِــنْ سُـؤالِ التُّـرَابِ والأَحْجـارِ	٦٧٦
٢٦	وَدَعْنِـي مِـنْ بُكَائِـكَ فِـي عِـراصٍ	وَفِـــي أَطْــلالِ منزلـــةٍ ودورِ	٦٧٨
٢٧	دَعِينِـــي ، لا تَلُـومِينِي ؛ فَـإِنِّي	عَلَـى مَـا تَكْـرَهِينَ إِلَـى الممَـاتِ	٥١٧
(٣) في صدر العجز			
٢٨	كِلانَـا يَـدَّعِي فِـي الْخَمْـرِ عِلْمـاً	فَــــدَعْنِي ، لاَ أَقُـولُ وَلاَ تَقُـولُ	١٨٤
٢٩	أَعْـزِمْ عَلَـي سلوةٍ إِلا عَـنِ الْكَـأسِ	وَدَعْ سِـواهَا مِـنَ اللَّـذَّاتِ لِلنَّـاسِ	٢١١
٣٠	يَـا مَـنْ يَلُـومُ عَلَـي الصَّـبا	دَعْنِـــي فَشَـأْنُكَ غَيْـرُ شَـأْنِي	٢٨٩
٣١	مَـرِضَ الـودِّ والإِخـاءُ وبَـادَا	فَــدَعَانِي مِـنَ الْمَـلامِ دَعَـانِي	٦٠٥
٣٢	كَـمْ قَـدْ تَغَنَّـتْ ، وَلاَ لَـوْمَ يَلـمُّ بِنَـا	"دَعْ عَنْكَ لَوْمِي، فَإِنَّ اللَّوْمَ إِغْراءُ"	٧٠٠
(٤) في الحشو			
٣٣	فَلَـيْسَ بقائـلٍ لَـكَ : إِيـهِ دَعْنِـي وَلَكِـنْ : سَـقِّنِي ، ويقـولُ أيضـا	وَلاَ مُسْـتَخْيِرٍ ..لَـكَ مَـا تَشَـاءُ عَلَيْـكَ الصِّـرْفَ إِنْ أَعْيَـاكَ مَـاءُ	٢٣
٣٤	فَبُحْ باسْمِ مَنْ تَهْوَى ، وَدَعْنِي مِنَ الْكُنَى فَلاَ خَيْرُ فِي اللَّذَّاتِ مِنْ دُونِها سِتْرُ		٢٨
٣٥	هَاتِهَــا جَهْـراً وَدَعْنِـــي	مِـــن أَحَادِيـــثِ خُرَافَـــهْ	٩٦
٣٦	يَـا مَنْ يَلُومُ عَلَـى حَمْـراءَ صَـافِيةٍ	صِرْ فِي الجِنانِ وَدَعْنِي أَسْكُن النارَا	١١١

٣٧	يَـا أيُّهَـا الْعَـاذلُ دَعْ ملْحَـاتى	وَالْوَصْـفَ للْمَوْمَـاة وَالْفَـلاَةِ	١٦٥
٣٨	فقُلْـتُ: دَعْنَـا وَقَـمْ لنَأْخُـذْهَا	ممَّـا تُـزفُّ العُلُـوجُ بالعَمُـدِ	١٩٧
٣٩	واشْـربْ الـرَّاحَ ، وَدَعْنِـى	مَـنْ صـلاَةٍ كُـلَّ يَـومِ	٢٠٥
٤٠	أيُّهَـا الْعَـاذِلُ دَعْ لَـوْ	مِـى فِـى شُـرْبِ الرَّحيـقِ	٢٠٦
٤١	قَالَـتْ فَـدَعْ عَنْـكَ الاَحْتيـالَ لمـا	أردْتَ سُـكْرِى لَـهَ وانْعَاسـى	٣٠٦
٤٢	قَـالَ : اتَّـقِ اللهَ وَدَعْ ذَا الْهَـوَى	فَقُلْـتُ : إنْ طَـاوَعَنى قَلْبِـى !	٣٣٥
٤٣	عَرّضَـنْ للـذى تُحِـبُّ بُحُـبٍّ	ثُـمَّ دَعْـهُ يروُضـهُ إبْلِـيسُ	٣٥٥
٤٤	دَعْنى مِنَ الـدَّارِ أبْكِيهَا وَأرْثِيهَا ذَرِ الـرَّوامِسَ تَمْحُـو كلَّمَـا دَرسَـتْ	إذَا خَلَتْ مِنْ حَبِيبٍ لِى مَغَانِيهَا آثَارُهَـا، وَدَعِ الأمْطَـارَ تُبْكِيهَـا	٦٧٤
٤٥	يَـا وَاصِـفَ الغِلْمَـانِ فِـى شِـعْره عَنَّـا وَدَعْهُـم عَنْـكَ أوْ وَصْـفَهُمْ	أَنْـتَ وَرَبِّـى مِـنْهُم الأولَ أنْـتَ وَرَبِّـى مِـنْهُمْ أجْمَـلُ	٧١٢ ٧١٢
٤٦	ولاَئـمٍ لاَمَ إذْ رَأى كَلَفِـى فَقلْـتُ دَعْنِـى ، وَمَـنْ كلفـتُ بـه	والـدَّمْعُ فِـى مُقْلَتَـىَّ ذو سَـنَنِ ألْـوَى بنِقلْـى الهَـوَى فَـوَلَّهنى	٧٢٢
٤٧	مَـرَض الـود والإخَـاءُ وَبَـادَا	فَـدَعَانى مِـنَ المـلاَمِ دَعَـانِى	٦٠٥

أبو نواس وصيغ الأمر والنهى

فى دراسة سابقة للباحث ، ثبت أن صيغ الأمر والنهى تشيع شيوعا لافتا فى ديوان أبى نواس[(1)] ، لكن الأهم من نسبة الشيوع هو علاقة هذه الصيغ بالإفصاح عن رؤية الشاعر. والحقيقة أن النص النواسّى يعد من أكثر النصوص الشعرية العربية إفصاحا عن رؤية صاحبه. وتكرار صيغتى الأمر والنهى يعد "تيمة" أساسية فى لغة أبى نواس الفنية. وكان هذا دافعا للإقدام على تحليل هذا الجانب من لغته فى محاولة استكشاف سر استخدامه اللافت له، وارتكازه شبه الدائم عليه، وذلك بعد مراقبة بدأت بملاحظة، وانتهت باستقصاء إحصائى أكد الملاحظة وضبطها. ولئن كنا قد وصلنا إلى النتيجة السابقة من خلال دراسة الإبداع النواسى بشكل عام، فإن التوقف عند قصيدة بعينها والاضطلاع بتحليلها لا يخلو من إغراء، لاسيما حين يقود إلى نفس النتيجة ، ويأتى معززا لها.

تحليل قصيدة "ساق وخمر"[(2)]

١ - دَعِ الأطلالَ تَسْفيهَا[(1)] الجنوبُ[(2)] ... وتُبْلى عَهْدَ جِدَّتِها الخُطوبُ[(3)]

٢ - وَخَلِّ لراكبِ الوجْناءِ[(4)] أرضًا ... تَخُبُّ[(5)] بها النجيبةُ[(6)] و النَّجِيبُ[(7)]

٣ - بلادٌ نَبْتُهَا عُشَرٌ[(8)] وطَلْحٌ[(9)] ... وأكثرُ صَيْدِها ضَبْعٌ وذِيبُ

٤ - ولا تأخذْ عنِ الأعرابِ لهوًا ... ولا عيشاً، فعيشُهمْ جَديبُ[(10)]

٥ - دَعِ الألبانَ يشربها رجال ... رقيقُ العيشِ بينهمُ غريبُ

٦ - إذا رابَ الحليبُ فبُلْ عليه ... ولا تحرجْ فما فى ذاك حُوبُ[(11)]

٧ - فأطيبُ منه صافيةٌ شمولٌ[(12)] ... يطوفُ بكأسها ساقٍ أديب

٨ - أقَامتْ حِقْبةً[(13)] فى قَعْرِ دَنٍّ[(14)] ... تنورُ، وما يُحَسَّ لها لهيبُ

---

(١) الدراسة هى: صيغ الأمر والنهى فى ديوان أبى نواس، دار الكتب الجامعية للطباعة والنشر. ١٩٨٩.

(٢) أبو نواس: ديوانه ، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالى، مطبعة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٣، ص ١١ .١٢.

(١) تسفيها : تذروها وتحملها . (٢) الجنوب : اسم ريح . (٣) الخطوب : الحوادث . (٤) الوجناء : الناقة الغليظة . (٥) تخب : تمشي (٦) النجيبة : الناقة الكريمة . (٧) النجيب : الجمل الكريم . (٨) عشر : شجر له صمغ وشوك كثير . (٩) طلح : شجر له صمغ وشوك كثير. (١٠) جديب : مقفر . (١١) حوب : ذنب . (١٢) شمول : معطرة بريح الشمال . (١٣) حقبة : فترة من الزمن . (١٤) دن : إناء الخمر .

٩ - كأن هَديرَها[١٥] فى الدَّنِّ يحكى ... قِراةَ القَسِّ[١٦] قَابَلَهُ الصَّليبُ

١٠ - تمدُّ بها إليك يدا غلامٍ ... أغنَّ[١٧]، كأنه رَشأٌ[١٨] رَبيبُ[١٩]

١١ - غَذَتْهُ[٢٠] صَنْعةُ الداياتِ[٢١] حتى ... زها، فزها به دَلٌّ[٢٢] وطيبُ

١٢ - يَجُرُّ لك العنان[٢٣]، إذا حَسَاهَا ... ويفتحُ عَقد تكّتِهِ الدَّبيبُ

١٣ - وإن جشَّمتَهُ[٢٤] خَلَبتْك مِنْهُ ... طرائفُ تُسْتخفُّ لها القلوب

١٤ - ينوءُ[٢٥] بردْفِهِ، فإذا تمشَّى ... تَثَنَّى، فى غلائِلِه[٢٦]. قَضيبُ[٢٧]

١٥ - يكاد من الدلال، إذا تثنى ... عليك، ومن تَساقطه، يذوب

١٦ - وأحْمَقَ من مُغَيَّبةٍ[٢٨] تراءى[٢٩] ... إذا ما اختانَ[٣٠] لحظتها مُريبُ[٣١]

١٧ - أعَاذِلَتى اقْصُرِى عنْ بعض لومى ... فراجِى تَوبَتِى عندى يَخيبُ

١٨ - تَعيبينَ الذُّنُوبَ، وأىُّ حُرٍّ ... من الفتيان، ليسَ له ذُنوبُ

١٩ - فهذا العيشُ لا خِيَمُ البَوادِى ... وهذا العيشُ لا اللَّبَنُ الحَليبُ

٢٠ - فأين البَدْوُ من إيوانِ كسرى ... وأينَ من الميادينِ الزُّرُوبُ؟![٣٢]

٢١ - غُرِرْتِ بتوبتى،ولجَجْتِ[٣٣] فيها ... فَشُقّى اليومَ جَيْبَكِ[٣٤] لا أتوبُ!

(١)

وحدات ثلاث :

يمكن تقسيم القصيدة إلى ثلاث حركات، تعكس كل منها موقفا محددا، الوحدة الأولى وتشمل الأبيات (١-٦) وتعكس موقف الشاعر من الطلل. والوحدة الثانية، وتشمل الأبيات (٧-١٦) وتعكس موقف الشاعر من عالم الخمرة والساقى. أما الوحدة الثالثة وتشمل الأبيات (١٧-٢١) فتعكس موقف الشاعر من العاذلة.

= (١٥) هديرها : صوتها وهي تصب. (١٦) قراة القس : تراتيل القس الدينية (١٧) أغن: أي ذو صوت جميل.
(١٨) رشأ : ولد الغزال. (١٩) ربيب : ممتلى . (٢٠) غذته: أطعمته . (٢١) الدايات: القابلات .
(٢٢) دل : مدلل (٢٣) العنان : القياد . (٢٤) جشمته : أتعبته . (٢٥) ينوء بردفه : دلالة على ثقل مؤخرته
(٢٦) غلائله : ثيابه الرقيقة . (٢٧) قضيب : غصن شجرة . (٢٨) مغيبة : غائبة .
(٢٩) تسراءى : ظهر . (٣٠) اختان : اختلس . (٣١) مريب : مشكوك فيه .
(٣٢) الزروب : مواضع الغنم .(٣٣) لجحت : ألححت . (٣٤) فشقي اليوم جيبك : افعلي ما بدا لك

- أول ما يلاحظ على الوحدة الأولى هو التوازن القائم فـي البيـت الأول على مستوى الإيقاع الصوتى بين " **الجنوب**" و" **الخطوب**" ثم على المستوى الدلالى حين تصبح كل من " **الجنوب**" و" **الخطوب**" أداة هدم، ولئن كانت " الجنوب" أحد عناصر الهدم، فإن "الخطوب" تجمع فى طياتها كل هذه الوسائل، ويصبح الانتقال من الجزئى إلى الكلى مبرراً.

- تتضمن الأبيات الستة الأولى أربعة أفعال أمر، يقع ثلاثة منها فى صدر الأبيات (١، ٢، ٥) بينما يدخل الفعل الرابع حشو البيت السادس، كمـا تتضـمن الأبيات صيغتى نهى تقع الأولى فى صدر البيت الرابع، وتقع الثانية فى بدايـة الشطر الثانى من البيت السادس.

- يكشف هذا التكثيف الإنشائى عن طبيعة موقف الشاعر الذى ينفى العـالم الذى لا يعجبه، تمهيدا لتأسيس العالم الذى يعجبه.

وشيوع صيغ الأمر والنهى فى حد ذاته، لا يمثل أهمية كبيرة، لكـن هـذه الأهمية يمكن أن تلتمس فى طبيعة الأماكن التى تحتلها هذه الصـيغ فـى بنيـة النص، ثم فى السياقات التى ترد فيها، وأخيراً فى موقعها كبؤرة تستقطب بقيـة الأفعال الواردة فى المقطع.

يتكرر الفعل "**دع**" مرتين فى هذه الوحدة، وفى كل مرة يكون مفعوله معرفا بـ (ال) " **دع الأطلال**" ، " **دع الألبان**" والتعريف – فى هذا السياق – حدد الكلمة، وحصرها فى إطار ضيق. وهذا يرتبط بما يحمله الشاعر من مشاعر سلبية إزاء الأشياء التى تمثلها هذه الكلمات، ومن ثم فإن التعريف يأتى منسجما حين يرتبط بالفعل "دع" ليعبر عن موقف الشاعر الذى ينفى عالم الأطلال وما يرتبط به.

– يلاحظ أن عدد صيغ الأمر ضعف عدد صيغ النهى، كما يلاحظ أيضـا أن التوزيع بين هذه الصيغ يجرى فى تناسق؛ وذلك حين – تبدأ الوحدة بصيغتى أمر، فصيغة نهى، ثم يتكرر نفس النسق، على هذا النحو:

دع – وخل – ولا تأخذ

دع – فبل – ولا تحرج

معنى هذا أن الشاعر يجيد التشكيل بهذه الصيغ، لتُحدث أكبر أثر فى نفس المتلقى، وهو يجيد توزيع هذه الصيغ حين يختم كل صيغتين من صيغ الأمر بصيغة نهى، وهنا يكون الائتلاف والاختلاف؛ الائتلاف فى التنسيق المنظم بين الصيغ، والاختلاف فى التبادل الجارى بينها. لكن هذا الائتلاف والاختلاف قائم فى طبيعة صيغ الأمر من ناحية، وصيغ النهى من ناحية أخرى، فبينما تدل صيغة الأمر على طلب الفعل، تدل صيغة النهى على طلب الكف عنه. لكن ما يُحدث الائتلاف هو أن الشاعر حين يطلب فعلا، لا ينهى عنه، ولكن ينهى عن نقيضه، وبهذا يتكامل الأمر والنهى ليصبا فى مجرى واحد.

- التقسيم السابق للصيغ، والذى يسير على هذا النهج:

أ - دع – وخل – ولا تأخذ

ب - دع – فبل – ولا تحرج

يقود إلى ملحوظة أخرى، هى أن الفعل "دع" هو الفعل الوحيد الذى يتكرر، ويأتى هذا التكرار على رأس كل وحدة جزئية من الوحدتين اللتين تتكون منهما الوحدة الأولى، فإذا أضفنا أن الصيغتين **(الأمر + النهى)** اللتين تُعطفان علي الفعل "دع" فى كل مرة، تتعلقان به، وتسيران فى ركابه، وحين تكون وظيفتهما هى تدعيم الفعالية التى ينهض بها – إذا أضفنا هذا، فإن النتيجة تشير إلى الأهمية الخاصة لهذا الفعل، لا سيما أنه يحتل أيضا مطلع القصيدة كلها.

- تتوزع صيغ الوحدة الجزئية (أ) " **دع – وخل – ولا تأخذ** " على مساحة أربعة أبيات (١–٤) ، بينما تتوزع صيغ الوحدة الجزئية الثانية (ب) " **دع - فبل - ولا تحرج** " على مساحة بيتين (٥ – ٦) ، أى أن المساحة الأولى ضعف الثانية، ودلالة هذا أن الشاعر لم يشأ – وهو فى طور التمهيد لدعوته– أن يكثف من صيغ الأمر والنهى وعندما يتم هذا التمهيد يعمد إلى التكثيف حيث يسوق ثلاث صيغ فى بيتين :

دَع الألبان يشربها رجالُ	رقيقُ العيش بينهمُ غريب
إذا راب الحليبُ **فُبلْ** عليه	**ولا تحرجْ** فما فى ذاك حوب

ويلاحظ أن صيغة النهى " **ولا تحرج**" تأتى معطوفة على صيغة الأمر "**فبل**" دون فاصل كبير، ولعل الشاعر قد استشعر الصدمة التى يحدثها الفعل، فـآثر أن يعطف عليه بصيغة نهى، سريعة ومتلاحقة، تزيل أثر الحرج الـذى يمكـن أن يحدث من جرائه.

- يأتى البيت السادس، خاتمة للوحدة الأولى، ويلاحظ أنه البيـت الوحيـد الذى يتضمن صيغة أمر، وصيغة نهى، فى حين أن الأبيات السابقة عليه، والتى تتضمن مثل هذه الصيغ – لا يحتوى أى منها على أكثر من صيغة واحدة، وهذا يعنى أن الشاعر يحرص على أن تكون آخر طلقاته الموجهة إلى الأطلال أكثـر تركيزا حتى يُسدل الستار عليها لينفرج عن وحدة تالية.

- السياق الذى ورد فيه الفعل "دع" فى الوحدة الأولى (أ) يـرتبط بإزاحـة الأطلال ككل من القصيدة "**دع الأطلال**..." ثم يردف بإزاحة متعلقات الطلل مـن إنسان (**راكب الوجناء**) ، وحيوان (**ضبع وذيب**) ، ونبات (**عشر وطلح**) وكذلك أسـلوب العيش (**فعيشهم جديب**).

وفى الوحدة الجزئية الثانية (ب) تنتقل هـذه الثـورة مـن التعميم إلـى التخصيص "دع الألبان"؛ فاللبن هو أحد العناصر التى تدخل فى أسلوب العـيش الذى ينبذه الشاعر. وفضلا عن أن الانتقال من التعميم إلـى التخصـيص أمـر يتمشى مع منطق القصيدة، إلا أن له أهمية أخرى؛ إذ يتعمد الشاعر أن يكـون " الحليب" هو آخر العناصر التى ينبذها مطوحا بها فـى ازدراء، ومغلقـا البـاب وراءها فى عنف، ليفتح الباب عقب ذلك للخمر ، وبعد أن يكون قد أعد لها مـا تستحقه من مراسيم الاستقبال والحفاوة.

- تأتى الوحدة الثانية (الأبيات ٧: ١٦) الخاصة بالخمر والغـزل، وتكـون أول لفظة فيها هى صيغة أفعل تفضيل " **فأطيب** منه صافية شـمول.. " وهكـذا يضع الشاعر " **الحليب**" مشروب العرب، إلى جانب "**الخمر**" مشروبه هو، لتتضح المفارقة بين مشروب يُنفى ويُهزأ به ، وبين آخر يُثبَّت ويُفضَّل.

- تتضمن الوحدة الثانية، عشرة أبيات (٧-١٦)، وعلى هذا تكـون هـى أطول وحدات القصيدة، وتفسير هذا بدهى، فالشاعر فـى ملعبـه الآن، (ملعـب

الخمر والغزل) فلتطل وقفته – إذن– حتى يملأ معدته بـالخمر، ويمـلأ عينيـه بمحاسن الساقى الجميل.

لكن من الطريف أن نضع مطلع الوحدة الطللية (البيـت الأول) ومطلـع الوحدة الخمرية (البيت السابع) لنتأملهما فى سياق واحد:

١ – **دع الأطـلال تَسْفيهَا الجنـوبُ**   **وتبلـى عَهْـد جـدتِها الخُطـوبْ**

٧ – **فأطيـب منـه صافيـة شمـول**   **يطـوف بكأسـها سـاقٍ أديـب**

نلاحظ أن صفة "شمول" والتى تعنى بأن الخمر معطرة بـريح الشـمال، تحتل موقعا مناظرا لكلمة " الجنوب"، وهنا تتكشف المفارقة، ففى حين كانت ريح " الجنوب" أداة محو للأطلال ، تظل " الشمول" بردا وسلاما على الخمرة، وذلك حين تعطرها. وهذا يعنى – من ناحية أخرى – افتراق السبل بين الشاعر وبـين حياة الطلل، يأتى الافتراق، هذه المرة، على مستوى الاتجاه، ففى حين يتوق هو نحو الشمال، يدع الطلل لتذروه الجنوب.

– سبقت الإشارة إلى أن كلا من مفعولى "دع" معـرفين بـأل وأن هـذا التعريف يضيِّق معنى الكلمة، ويضعها فى إطارها القاموسى، لكن صيغة أفعـل التفضيل " أطيب" تقوم فى الوحدة الخمرية بالدور الذى يقوم به الفعل "دع" فـى الوحدة الطللية. ففى حين تستخدم "دع" للنبذ والترك والإبادة ، تسـتخدم "أطيـب" للترحيب والتأسيس والإعادة. أما ما تتوجه إليه "أطيب" هذه، فهو إحدى صـفات الخمر "صافية" وهى ترد منكرة لتوحى بانطلاق الخمـرة وعـدم تقيـدها، بـل بانتشارها فى الزمان والمكان. وهذا يضعها فى مواجهة مع رموز الحياة العربية المرفوضة " الأطلال" و"الألبان" والتى ترد معرفـة. فـإذا أضـفنا أن " **صافية**" مؤنث، أما " **الأطلال**" و" **الألبان**" فمذكران فإن المعنى هو أن هذه الثنائيات تكشف عن أن العالم الذى يؤسسه الشاعر يأتى مناقضا فى كل زواياه وأوضاعه للعـالم الذى ينقضه، وحتى حين يفضل الشاعر أن يتعاطى الخمر من يد غلام (ذكـر) فإنه لا ينسى أن يخلع عليه صفات الأنثى (فزها به دل وطيب)، (ينوء بردفـه) ،(إذا تمشى تثنى)، (يكاد من الدلال يذوب) . إن الشاعر يحن إلى تأسيس عـالم

يختلف عن جنسه هو، ليكمله، وهذا العالم هو عالم الأنوثة بلينه وطراوته، والذى يظل مناهضا وناقضا لعالم "الأطلال" بوعورته وخشونته.

- إذا كان الشاعر قد قرر بأن الزوال من نصيب العالم الطللى، فإنه يصور بأن الدوام من نصيب العالم الخمرى، يبدو ذلك من خلال لفظة " **يطوف**" التى توحى بأن ثمة التفافا حول شيء مقدس، وهذا الالتفاف لا ينتهى، مادام الشاربون يتحلقون حول دنان الخمر، يطوف عليهم بها ساق أديب.

وحين نضع الفعل " **يطوف**" الوارد فى المطلع الخمرى، بإزاء الفعل "**تسفيها**" الوارد فى المطلع الطللى تبرز المفارقة بين تماسك حركة الطواف وتلاحمها، وبين انهيار الطلل وتبدده حين تذوره الرياح.

- تقود المقارنة بين الوحدة الطللية (١-٦) من جانب، والوحدة الخمرية الغزلية (٧-١٦) من جانب آخر إلى ملحوظة مهمة، هى شحوب الصورة فى الوحدة الأولى ، إن الشاعر يستخدم الألفاظ كما تستخدم تقريبا فى مستواها الحرفى. إن عدم تعاطف الشاعر مع الأطلال انسحب على طريقة تعامله مع اللفظ الذى ورد جافا غير مشحون بحرارة الشعر وتوهج الوجدان. كما أن البرودة التى استشعرها بإزاء الطلل ومتعلقاته، انسحبت أيضا على اللفظ الذى جاء باردا هو الآخر، عاريا من كناية تلطفه، أو تشبيه يضيئه، أو استعارة تشعله، أو رمز يثريه، إن اللفظ هنا يظل ملتصقا بالطلل والنبات الشائك والحيوان المفترس والعيش الجديب والناقة التى " تخب". ومن الطريف أن نتأمل الفعل "**تخب**" وما يعكسه من بطء وثقل ورتابة وحركة سفلية حين " تغور" ساق الناقة فى الرمل – ومن الطريف أن نتأمله فى ضوء الفعل الذى يناظره موقعا فى الوحدة الخمرية، وهو الفعل " تفور" وكلاهما يقع فى بداية الشطر الثانى من البيت الثانى للوحدة التى ينتمى إليها، وكأن الموقع المناظر فى حد ذاته أدعى إلى تفجير المفارقة بين عالم ترابى سفلى يئن تحت كلمة "**تخب**"، وعالم مائى علوى ينير مع كلمة "**تفور**".

- لكن الصور التى تختفى من الوحدة الطللية، تظهر فى الوحدة الخمرية الغزلية، فما إن يتحدث الشاعر عن الخمر المعمرة التى تفور دون أن يحس لها لهيبا، حتى يشفع هذا بصورة تحتل بيتا كاملا:

كأن هديرها فى الدَّنِّ يحكى قِراةَ القسِّ قابَلَهُ الصَليبُ

وما إن يتحدث عن الغلام الساقى، حتى يشفعه هو الآخر بصورة أخرى:

تمدَّ بها إليك يدا غلامٍ أغَنٌّ، كأنه رَشَأٌ ربيبُ

إن الفوران العاطفى والانجذاب الوجدانى من قبل الشاعر نحو الخمرة والساقى هو الذى يفجر الصور، بل ويوشىِّ الأبيات كلها بروح الود والتعاطف والذوبان فى هذا العالم. إن الشاعر هنا يشعر بقلبه، بينما كان فى الوحدة الطللية يتحدث بطرف لسانه.

- يقابل "تواجد" الصور، فى الوحدة الثانية الخاصة بالخمر والغزل "خلو" هذه الوحدة من صيغ الأمر والنهى. وهذه مفارقة أخرى بين الوحدتين، بل بين العالمين: عالم الطلل، وعالم الخمر، هنا تصبح صيغ الأمر والنهى من لوازم الطلل لأنها تأتى جميعا إما فى سياق نفى "دع – خل – ولا تأخذ" أو فى سياق سخرية "بُل" أو فى سياق حث على خرق المألوف "ولا تحرج". أما فى السياق الذى يتصالح فيه الشاعر مع العالم، فإن هذه الصيغ تختفى. ومن هنا كان خلو هذه الوحدة (٧-١٦) من أية صيغ أمر أو نهى.

لكن هذه الصيغ تبدأ فى الظهور ثانية، فى الوحدة الثالثة (١٧ – ٢١) ويكون ظهورها مقترنا بظهور " العاذلة" فى البيت (١٧) :

أعاذلتى اقْصُرِى عن بعض لومى فراجى توبنى عندى يخيب

وكل من يعذل الشاعر أو يلومه ممقوت، لأنه يمثل عائقا ضد عالم النشوة والشهوة الذى يسعى إليه، لكن الشاعر على يقين من أن عاذلته لن تكف عن لومه، وهو لهذا يتوجه إليها بصيغة أمر يختتم بها القصيدة، ويقرر من خلالها أنه لن يكف، ولتصنع هى بنفسها ما شاءت:

" **فَشُقّى اليومَ جَيْبَكِ لا أتوبُ** "

وهكذا ترتبط صيغ الأمر فى هذه القصيدة بالعالم الذى ينفيه الشاعر (الطلل) أو العالم الذى يمقته (العاذلة)، بينما تختفى هذه الصيغ من عالمه الأثير (الخمر والغزل).

وعلى هذا النحو يوظف الشاعر صيغة "دع" للإطاحة بكل ما يعوق حركته، ويحد من حريته، يعاونها فى ذلك مجموعة من الصيغ هى " خل ، اترك ، ذر ، انس، اهجر" حيث تقف وراء صيغة "دع" وبجانبها تؤازرها فى تحقيق الهدف.

❁❁❁❁

(٢)

الأمر والنهى وتطهير الأرض:

تبدأ القصيدة بصيغة "**دع**" وهى فعل أمر بمعنى "**اترك**" وهذا الأمر خرج عن معناه الأصلى، وهو طلب عمل الشىء على وجه الاستعلاء والإلزام إلى معنى آخر وهو الحث أو الرجاء.

ويلاحظ أن الخطاب فى صيغة الأمر هذه موجه إلى المخاطب المفرد، وسواء أكان هذا المخاطب هو الشاعر نفسه، أم كان شخصا آخر، فإن الشاعر قد عدل عن صيغة الخطاب التقليدية التى كانت توجه عادة إلى المثنى، ولعل هذه هى الإشارة الأولى التى يومئ النص من خلالها إلى افتراق السبل بين الشاعر وبين القيم الفنية التقليدية، تمهيدا للتصريح بافتراق أوسع وأعمق.

معمول "**دع**" هو كلمة " **الأطلال**" بالجمع وليس المفرد، وهى إشارة ثانية إلى ما يشعر به الشاعر من نقمة على هذه الأطلال، بل على ما تمثله من قيم وما تعكسه من نسق عيش ونظام حياة، لذا نراه يسلط عليها أداتى هدم : الأولى هى رياح " الجنوب" لتزيلها أو لتمحو آثارها بتغطيتها بالتراب حتى لا يتبقى لها أثر. والثانية هى "الخطوب" بالجمع لتتوالى عليها واحدة إثر أخرى حتى تنسفها نسفا.

وإذا كان الشاعر قد وكَّل أمر إزالة الأطلال لأداتى الهدم السابقتين، فإنه فى البيت الثانى لا يستطيع أن يزيل الأرض، أو البيئة الصحراوية التى تحتوى الأطلال، فحسبه إذن أن يدير لها ظهره تاركا إياها لهذا الإنسان الذى تقوم حياته

على ركوب النوق يجوب بها هذه الفلوات متحملا شظف العيش لقاء حياة فقيـرة مجدبة:

وخَـلّ لراكـبَ الوجْنـاء أرضـاً ... تَخُـبُّ بهـا النجيبـةُ و النجيـبُ

يبدو امتهان الشاعر لهذا الإنسان، حين لا يجد طريقة للتعريف به سوى أن يقرن بينه وبين الحيوان الذى يركبه، وذلـك بإضـافته إليـه " وخـل لراكـب الوجناء.." وكأن هذا الإنسان لا يُعرَف ولا يُعرَّف إلا من خلال الحيـوان. أمـا معمول "خل" فهو كلمة " أرضا" التى تأتى نكرة للتقليل من شـأن هـذه الأرض، ومن ثم يصبح الإنسان بلا قيمة مثل الأرض التى يعيش عليهـا. إنهـا أرض لا تدفع الإنسان إلى الأمام، بل تشده إلى أسفل، أليس هذا الإنسان يحيا محمولا على هذه النجائب التى يبدو أن أقدامها تغوص فى حركة سفلية ثقيلة فى أعماق الرمال من خلال هذا السير البطىء الذى يشبه " الخبب"؟ وإذا كان السير بطيئـا فـإن الدافع إليه هين؛ وهو الحصول على ما يسد الرمق بالكاد، وكأن الشاعر يتساءل ساخرا: وماذا يُرجى من هذه البلاد؟:

بـلادٌ نَبْتُهَـا عُشَـرٌ وطَلْـحٌ ... وأكثـرُ صَـيْدها ضَبْـعٌ وذِيـبُ

فى البيت الأول وُجِّهت الضربة إلى الأطلال، وفى البيت الثـانى وجهـت إلى الأرض التى تحتوى هذه الأطلال. وفى هذا البيت توجه إلى الـبلاد التـى نعرف أنها مجدبة فى نباتها وحيوانها. لكأنى بالشاعر يريد أن يقول: ماذا يتوقـع هذا الإنسان الذى يقطع الفيافى راكبا نجائبه التى تخب فى الرمال غير نبـات لا يصلح إلا طعاما للحيوان، وحيوان لا يصلح طعاما للإنسان؟

لذا يعود مخاطبا ذاته، وكل ذات أخرى يرى أنه يسهم بدعوته فى انتشالها من وهاد التبعية والتقليد، ليضعها على أعتاب التفرد والتجديد:

ولا تأخـذْ عـن الأعـرابِ لهـواً ... ولا عيشـا، فعيشـهمُ جَـديبُ

لقد خرج النهى فى " لا تأخذ" عن معناه الأصلى، وهو طلـب الكـف أو الامتناع عن فعل الشىء إلى معنى آخر هو النصح، إذ ينصح الشاعر غيـره ألا يأخذ عن العرب نظام لهوهم، ولا طريقة عيشهم، ويبرر ذلك بقوله :" فعيشـهم جديب". ويلاحظ أن الشاعر يذكر فى هذا البيـت – ولأول مـرة – " العـرب"

صراحة، وهو حتى فى هذا لا يذكر كلمة " العرب"، ولكن يذكر كلمة " الأعراب" ليستدعى إيحاءاتها وتداعياتها السلبية كما وردت فى القرآن الكريم، إنــه يسـير متدرجا فى جمع عناصر الحياة العربية واحدة إثر الأخرى بدءا مـن الأطـلال، فالأرض التى تحتويها، فالبلاد التى تشملها، فالحيوان الذى يدب عليها، فالنبـات الذى ينبت فيها، فالإنسان الذى يتعيش منها، ثم يأتى الدور على الشراب المفضل لديها :

دَعِ الألبـانَ يشـربها رجـالٌ   رقيـقُ العـيش بيـنهمُ غـريبُ

نلاحظ أن مطلع هذا البيت "دع الألبان" يتناظر مع مطلـع القصـيدة "دع الأطلال" تناظرا مكانيا وإيقاعيا ثم أسلوبيا من خلال صيغة "دع" ويترتب علـى ذلك أيضا التناظر الدلالى حين يصبح العنصران هدفين للنبذ والترك، بل يصـل الأمر إلى ما هو أبعد من هذا:

إذا راب الحليب فَبُـلْ عليه   ولا تحرج فما فى ذاك حوب

وتكون هذه الصدمة النفسية هى آخر عهده بالطلل وملحقاتـه حيـث تـم تطهير أرض القصيدة لتصبح ممهدة لاستقبال الشراب المحتفى به .

❁❁❁❁

(٣)

أـ ساقٍ وخمر :

والشراب المحتفى به هو بالطبع الخمرة والتى هى فى نظر الشاعر أولـى بأن تكون حاضرة فى هذا العالم:

فأطيـبُ منـه صـافيةٌ شمـولُ   يطـوفُ بكأسِـهاَ سـاقٍ أديـبُ

والباء فى " يطوف بكأسها.. " تفيد المصاحبة بين الساقى والكأس. وهـذه المصاحبة تستلزم – نظرا لمكانة الخمر – أن يكون الساقى أديبا؛ أى جامعا لكل أسباب الظرف والكياسة والرقة والتهذيب، حتى يكون – على المستوى الإنسانى – فى مستوى الخمرة، بعد أن هُذِّبت ولَطُفت ورقَّت ولانت وعُتِّقت وتخلصـت من كل شوائبها.

الشاعر هنا – وهو ممعن فى حسيته – أشبه بفنان يرسم لوحــة روحيــة موشاة بظلال التهجد، وأطياف التقديس، وهو لذلك حريص على أن ترقى اللوحة بكافة خطوطها وظلالها وألوانها إلى مستوى الأصل الذى تعكسه، أو إلى مستوى القيمة التى يحتفظ بها فى نفسه لها. ومن هنا يأتى التناظر فى البيت السابع بــين "صافية شمول" و"ساق أديب" فى نهايتى الشــطرين لينسـحب صــفاء الخمــر وعطرها على الساقى، ويصبح هو الآخر صافيا من شوائب الجهــل والجــدب، ومعطرا بأزاهير الظرف والأدب. إنه يصبح حينئذ جديرا بحمل هذه الخمرة التى صفت بعد أن طال مكثها فى قعر دنها. :

أقامــت حقبــةً فــى قعـــر دَنٍّ   تفــورُ، ومــا يُحــسُّ لهــا لهيــبُ

ينتقى الشاعر ألفاظه انتقاء فنان موهوب لخطوطه وألوانه، وذلك حين يعبر عن قدم الخمر وتعتيقها بصيغة "أقامت" التى تدل على طول المكــث والتعتيــق، فضلا عما توحى به من تشخيص وذلك حين تصبح الخمر كائنا يقيم فى مكــان هو "قعر الدن" ليتوافر لها موجبات الأمان والصيانة، ولمدة زمنية هى "حقبة" أى ثمانين عاما، حيث تعطى الفرصة كاملة للنضج على نار الزمن الهادئة، وحتــى تصبح جديرة بالصفة الأولى التى وصفت بها وهى "صافية"، وبالصفة الأخــرى التالية التى توحى بها صيغة "تفور" وما تشع به من صفاء ورقة ونــور، ولــذا يتحرز الشاعر بعد هذا " الفوران" بقوله : "وما يحس لها لهيب" فما دامــت قــد أصبحت بالغة الصفاء والرقة فإن فورانها يكون هو الآخر رقيقا بــاردا، ســائغا للشاربين.

ب ـ قداسة

وفى الأبيات الثلاثة المخصصة لوصف الخمر (٧-٩) يضــفى الشــاعر عليها الخمر قداسة دينية مرتين : الأولى فى البيت السابع، وذلك حــين يجعــل دورة الساقى بها على الشاربين (طوافا)، وصيغة الطواف عند المسلمين تنصرف أول ما تنصرف على الكعبة ، وتشير دلالة الكلمة في القــرآن الكــريم إم إلــي الطواف حول الكعبة أو إلي ما يلقاه الصالحون من نعيم الجنة يخلع الشاعر هــذه الكلمة على الخمر، فتفعل تخييلاتها المستقرة فى وجدان المتلقى فعلهــا، وعلــى

الفور تكتسب الخمرة مكانة سامية، وتصبح جديرة بأن يُهلل لهـا، وأن يُطـاف حولها، وأن تؤدى لها شعائر العبادة والتقديس.

أما المرة الثانية التى يضفى فيها الشاعر قداسة دينية على الخمر فترد فى البيت التاسع وذلك حين يُشبِّه صوت هديرها فى دنانها بهذا الصـوت الـرخيم الصادر عن القس وهو يؤدى شعائره الدينية فـى مواجهـة الصـليب. الكعبـة والصليب رمزان جليلان؛ عند الكعبة تهوى أفئدة المسلمين، وأمام الصليب تهوى أفئدة النصارى. وتأتى الخمرة بديلا لهما ، ليؤسس الشاعر بها دينه الجديد. لكأنه يقول : إن أفئدة الناس جميعا بكافة دياناتهم ينبغى أن تهوى أمام الخمـرة، إنهـا مجمع الأديان الذى ينوب عن الكعبة وينوب عن الصليب. فى الأبيات الخمريـة الثلاثة تحاط الخمر بالقداسة، إذ تبدأ فى البيت السابع بصورة الطواف وتنتهى فى البيت التاسع بصورة القس يقرأ الإنجيل فى مواجهة الصليب، لتنغلق الدائرة على الخمرة بكل هذا القدر من التبجيل والتوقير اللذين يصلان إلى درجة التقديس.

وردت الإشارة الإسلامية مقتضبة فى كلمة واحدة هى "**يطوف**" فـى حـين وردت الإشارة المسيحية مفصلة فى صورة كاملة، وذلك حين شبه هدير الخمـر فى الدنان بقراءة القس لبعض من أسفاره وهو واقف بين يـدى الصـليب. لقـد شغلت هذه الصورة بيتا كاملا :

كـأن هـديرها فـى الـدَّنِّ يحكـى ... قـراة القـسِّ قَـابَلَهُ الصَّـليب

الإشارة الإسلامية يُعبر عنها فى كلمة، والإشارة المسيحية يعبر عنها فـى بيت كامل. فهل ثمة دلالة للاختصار فى الحالة الأولى والتفصـيل فـى الحالـة الثانية. قد يرجع الأمر إلى إدراك الشاعر إلى أن استخدام الإشارات الإسـلامية فى سياقات خمرية يصدم الذوق العام، والشاعر لم يزل يحتفظ ببعض الحـرص على عدم توسيع دائرة الصدام سواء مع السواد الأعظم، أم مع مؤسسة الحكـم، وكلاهما يدينان بالإسلام. وذلك على عكس ما هو معروف عن انحسار الديانـة المسيحية آنئذ. وقد يرجع الأمر إلى ما استشعره الشاعر من تسامح من جانـب معتنقي الديانة الأخيرة، لا سيما أن هذه الديانة تذخر بالصور التجسيدية.

جـ - خمر وغزل

في الوحدة الأولى يتم هدم الطلل بكل مـا ينطـوى عليـه مـن رمـوز وتداعيات. وفى المقابل يضع الشاعر أساسا جديدا ينبغى أن تبدأ بـه القصـيدة العربية، هذا الأساس هو المطلع الخمرى الذى يرد محاطا بما يليق به من تبجيل وتوقير، وذلك حين يرتبط بصيغة أفعل التفضيل : "فأطيب منه صافية شـمول". غير أن هذا الأساس الجديد يتطلب أن يكون ما يبنى عليـه جديـدا. وإذا كـان الشاعر الجاهلى قد اتخذ من وصف الطلل مقدمة للغزل الحسى أو المعنوى فـى محبوبته، فإن شاعرنا سيتخذ هو الآخر من المطلع الخمرى مقدمة للغزل، ولكنه الغزل على طريقته، وليس على طريقة الشاعر الجاهلى، إنه الغزل بالمذكر، هذه البدعة الجديدة التى شاعت وذاعت فى العصر العباسى، ربما نتيجة للزخم الـذى شهده هذا العصر فيما يتصل بالجوارى والقيان، وهكذا تصبح ثورة أبى نـواس الفنية ليست مجرد ثورة طللية، ولكنها ثورة تقلب كيان القصيدة رأسا على عقب، فالشاعر يهدم عالما، ويقيم على أنقاضه عالما آخر. وهو يمارس هدمـه وبنـاءه عن طريق القصيدة. هذا الإطار الفنى الذى يتبلور فيه ما يؤمن به الشاعر مـن قيم وما يمارسه من سلوك. وكما كان الشاعر الجاهلى يحسـن الـتخلص فـى الانتقال من غرض إلى آخر، فكذلك فعل أبو نواس حين تحدث عن الخمـر ثـم انتقل إلى الغلام واصلا الموضوعين بقوله:

تمـدُّ بهـا إليـك يـدا غُـلامٍ　　　أغَـنَّ، كأنـه رشـأٌ ربيـبُ

الذى يمد هنا هو مثنى كلمة "يد" وليس الكلمة المفردة فى إشارة إلـى مـا يتميز به هذا الغلام من روح منفتحة على الآخرين، ترحب بهـم، وتـبش فـى وجوههم ، مما يضفى على المجلس سعادة وأنسا. والساقى هو "دينامو" المجلـس الخمرى، وهو أكثر أفراده حيوية وهمة وأهمية. قد يكـون جاريـة أو قينـة أو غلاما. غير أن ولع أبى نواس بالساقى الغلام لا ينفصل عن ولعـه بالشـراب. فالطقس الخمرى لا يصل بالشاعر إلى ما يبغيه من نشـوة ومتعـة إلا علـى جناحين : الخمر الصافية الشمول المعتقة، والغلام الأديب الذى يستخف القلـوب بما يزهو به من دلٍّ وطيب. ولقد أومأ النص إلى ذلك حين جمع بينهما فى مطلع

الوحدة الثانية، وذلك بعد أن أزاح العالم الطللى وما يحيط به من رموز يأتى فى آخرها اللبن الحليب منبوذا :

فأطيبُ منه صافيةٌ شَمولٌ　　　يطوفُ بكأسِها ساقٍ أديبُ

ولا يكتفى هذا المطلع بالجمع بين جناحى المجلس الخمرى: الخمر والغلام، فى بيت واحد، ولكن ينفرد كل جناح بشطر، فى إشارة إلى أنهما يحتلان مرتبة واحدة، أو أنهما بالفعل بمثابة الجناحين اللذين لا يصل المجلس الخمرى إلى غايته إلا بكونهما متساويين ومتوازيين. لكن قد يقال : إنه برغم من هذا التوازن فإن البداية كانت للخمر التى احتلت الشطر الأول من البيت، بينما جاء الساقى ليشغل الشطر الثانى، وأن هذا يعد تقديما للخمر على الساقى. وهذا صحيح، وبسبب هذا وجدنا الشاعر يطيل وقفته عند الساقى لتشغل ضعف المساحة التى شغلتها الخمر، وكأنه يرد للساقى اعتباره، ويدفع له ثمن هذا الذى بدر منه حين قدم ذكر الخمر عليه.

❁❁❁❁

(٤)

أ- ثنائية الذكر / الأنثى

بعد فيض من الصفات الأنثوية التى خلعها الشاعر على الغلام (الذكر)، ينتقل إلى الوحدة الأخيرة لتحدث المواجهة بين الشاعر وتلك المرأة التى تلومه على الانغماس فى الملذات . ويلفت النظر هنا بأنها "**عاذلة**" وليست "عاذلا". ولعل الشاعر يتعمد أن يجمع بين الصورتين : صورة الغلام (**الذكر**) بكل ما يثيره فى مجلسه من بهجة وأنس وانسجام، وصورة العاذلة (**الأنثى**) بكل ما تثيره من نكد وهم وغم، إنها ثنائية (الغلام / العاذلة) أو (الذكر / الأنثى) ، وهى ثنائية تكشف عما أولع به أبو نواس وكذلك الشعراء فى عصره من غزل بالمذكر. لذلك نراه يبدأ حديثه إلى هذه الأنثى معنفًا:

أعاذلتى **اقْصُرِى** عن بعض لومى　　　فراجى توبتى عندى يخيبُ

يستخدم الشاعر فى ندائه للعاذلة أداة نداء القريب إمعانا فى سخريته منها. وهو حين يُتبع قوله " أعاذلتى" بصيغة " اقصرى" فإنه يأمرها أن تكف عن

عتابها له، وبالتالى أن تتركه وشأنه، مما يؤكد أن نداء القريب هنا يستخدم استخداما عكسيا.

قصد الشاعر إلى جعل العاذل "أنثى" يسقط عليها صفات نقيضة للصفات التى خلعها على الغلام (الذكر) ولعله يقصد من وراء هذا إلى نفى عالم الأنوثة، لقاء استدعائه للمذكر فى الوحدة الثانية واحتفائه به، وخلع الصفات الأنثوية عليه، فكأنه البديل لهذه الأنثى، ويكون الشاعر فى هذا متسقا مع ذاته، ومع ما عرف عن عصره من شيوع الغزل بالمذكر وميل الشعراء إليه، ربما بدرجة تفوق ميلهم إلى الغزل الأنثوى. وربما أراد الشاعر أيضا أن يظهر أنه معشوق من جانب النساء أكثر منه عاشقا لهن، وما هذه العاذلة إلا واحدة من النساء المولعات به، وما لومها له وعذلها إياه إلا لرغبتها فى أن ينصرف الشاعر عن الغلام ليقبل عليها، فهى أولى بأن يتيم بها. يعطى هذا التبرير وجاهته ما نقرؤه للشاعر فى سياق آخر، من خلال هذه التجربة التى تحمل عنوان "**عاذلة**" :

وعاذلةٍ تلوم على اصطفائى   غلاما واضحا مثل المهاةِ
وقالت: "قد حُرِمتَ" ولم توفَّق   لطيب هوى وصال الغانياتِ
فقلت لها: "جَهِلْتِ! فليس مثلى   يُخَادِعُ نَفْسَه بالتُّرَّهاتِ

....

بذا أوصى كتاب الله فينا   بتفضيل البنين على البناتِ[1]

ب- العاذلة والتحول من الخبر إلى الإنشاء

يوجه الشاعر ضرباته للعاذلة عن طريق اللغة المتعالية سواء بتوجيه الأمر إليها أن تكف عن إيذائه بلومها (اقصرى...) أو بالسخرية منها "تعيبين الذنوب" أو بتيئيسها من توبته "فراجى توبتى عندى يخيب" أو بالاستفهام الذى ينفى عبوديته، ويثبت حريته " وأى حر من الفتيان ليس له ذنوب؟".

ثم يعود بعد هذه الضربات التى يهوى بها على رأسها إلى فردوسه ليتحدث عنه بروح العاشق الوله:

(١) الديوان : ص ٧١٥.

فهذا العيش لا خِيمُ البَوادِى وهذَا العيشُ لا اللَّبَنُ الحَلِيبُ

وهو هنا يستخدم نفس التكنيك الذى استخدمه من قبل، وذلك حين بدأ بتوجيه الضربات إلى العالم الطللى مستخدما فى ذلك صيغ الأمر والنهى، حتى إذا ما انهار هذا العالم بين يديه ، طفق يؤسس عالم الخمرة بلغة جديدة ، ويظل هكذا على امتداد الوحدة الثانية التى تستوعب الحديث عن الخمرة والساقى معا.

ولكن عندما يلوح الخطر للمرة الثانية ممثلا فى تهديد العاذلة ووعيدها، تتحول اللغة عن الخبر إلى الإنشاء سواء تمثل فى النداء :"أعاذلتى" أم فى الطلب "اقصرى" أم فى الاستفهام "وأى حر من الفتيان... " وهذا عينه ما لاحظناه فى الوحدة الأولى حيث توالى الأسلوب الإنشائى متناظرا فى مجموعتين :"دع ، خل، ولا تأخذ" و "دع ، فبل، ولا تحرج" فى حين خلت الوحدة الثانية (٧ - ١٦) من هذا الأسلوب.

هل يمكن أن نعتبر استخدام الأسلوب الإنشائى (أمر - نهى - نداء - شرط - استفهام) فى هذا السياق، آلية ميكانيزمية يدافع بها الشاعر عن عالمه الذى أسسه فى الوحدة المتوسطة من القصيدة؟ ولهذا لم تظهر أدوات هذه الآلية إلا فى طرفى القصيدة؛ الطرف الأول ، والطرف الأخير، وكلاهما مستبعد ومنفى. وهل يمكن أن تكون الوحدة الأولى رمزا تتجسد فيه معوقات الحاضر؟ ومن ثم تدور المعركة على جبهتين: الأولى هى جبهة القيم الموروثة والعادات المتأصلة. والثانية هى جبهة الضوابط الاجتماعية التى تتحكم فى الحياة الحاضرة.

بنية النص الماثل أمامنا تنطق بهذا وتثبته؛ إذ بعد الهجوم الذى أشرنا إليه على العاذلة، وبعد أن يتم إقصاؤها، يخلو للشاعر الجو مع ما يراه حياة حقيقية تستحق أن يدفع حياته ثمنا لها:

فهذا العيش لا خِيمُ البَوادِى وهذَا العيشُ لا اللَّبَنُ الحَلِيبُ

جـ- "هذا العيش" و "بيت القصيد"

ثمة مراوحة بين الإثبات والنفى، المثبت واحد هو " العيش" والمنفى متعدد "خيم البوادي – اللبن الحليب". ورغم إدراك الشاعر أن ركيزتى " العيش" عند الإنسان العربى هما " **الخيام**" التى تمثل المأوى، و"**اللبن**" الذى يمثل الغذاء، إلا أنه ينفيهما ويضعهما كنقيض لـ "العيش" ، وكأنه يقول بأن "عيش" الإنسان العربى يفتقد إلى "العيش" وأن " العيش" ما يراه هو ويشير إليه باسم الإشارة "فهذا العيش"، دالا على قرب هذا العيش من نفسه، وعلى أن هذا هو العيش الحقيقى ، وما دونه عيش زائف. فالعبارة قد صيغت فى أسلوب قصر أصله " ليس العيش إلا هذا". صيغة " العيش" المتكررة فى البيت (١٩) هى تلخيص لما أفاض الشاعر الحديث عنه وصفا وتصويرا فى الوحدة الثانية التى يرسم على لوحتها صورة الخمر مرتبطة بالساقى فى الأبيات (٧- ١٦)، وحين يُختزل هذا العالم فى كلمة واحدة، فالمعنى أنه عالم متماسك، قوى، لا يتحلل ، ولا يفنى ، لا تذروه الرياح ولا تبليه الأيام كما هى الحال فى عالم الطلل، وهو فى ذات الوقت عالم مبجل، موقر، مصون ومقدس، لا يُنفى ولا يُستبعد، لا يُذم ولا يُحتقر كما هو الحال مع العاذلة. يتأكد هذا مرة ثانية من خلال توحد كلمة "العيش" فى البيت المشار إليه مقابل تفتت رموز العالم المرفوض " خيم البوادى – اللبن الحليب".

ويتأكد أخيرا من خلال ورود كلمة " **العيش**" مُعرَّفة بعد اسم الإشارة "هذا" فى المرتين، مع إضمار "هو" بينهما، فأصل العبارة : " **هذا هو العيش**" بما يفيد أن لا عيش سواه، وهذا هو السر فى النفى المتكرر بعد كلمة "العيش".

وردت كلمة "العيش" معرفة بالألف واللام وذلك للتعظيم، ومن الطبيعى بعد هذا أن تتجسد الحياة الحقيقية، أو العيش الحقيقى لدى الشاعر فى عالم الخمر والساقى. ويلاحظ أنه وضع كلمة " العيش" فى مواجهة مع " خيم البوادى" فى الشطر الأول، ومع " اللبن الحليب" فى الشطر الثانى لتتضح المفارقة بين هذا " العيش" وذاك. ولعل الشاعر يعمد فى نهاية قصيدته أن يبلور رؤيته، فاستدعى فى هذا البيت العالمين: العالم المرفوض، والعالم المحبوب وذلك فى أثناء مواجهته مع العالم الذى تمثله العاذلة.

ثمة ملاحظة أخرى مهمة تتمثل فى كون هذا البيت قد جاء فى موقع متوسط من الوحدة الثالثة التى تشغل خمسة أبيات. **إذن تجتمع فى هذا البيت خصوصية لا تتوفر لبيت آخر فى القصيدة، وهذه الخصوصية لها ثلاثة أوجه: الأول** هو أنه يجمع بين العالمين النقيضين: عالم الطلل، وعالم الساقى والخمرة؛ يجمع بينهما لينفى العالم الأول ويثبت العالم الثانى. **أما الوجه الثانى** لخصوصية البيت، فهو أن هذا النفى والإثبات يتم فى حضور ومواجهة مع العالم الثالث " العاذلة"، وبهذا تجتمع عوالم القصيدة كلها فى هذا البيت ليتم تصفية الحساب واتخاذ القرارات النهائية. **أما وجه الخصوصية الثالث** لهذا البيت ، فيتمثل فى الموقع المتوسط الذى يشغله فى الوحدة الثالثة المتكونة من خمسة أبيات، إذ يسبقه بيتان، ويعقبه بيتان؛ يسبقه بيتان يحدد فيهما الشاعر موقفه من العاذلة حين يطلب منها أن تكف عن لومه، لأنه لا رجاء منه، فذنوبه هى شارة حريته. ويعقبه بيتان يتباهى فى أحدهما بأصله الفارسى ويضرب بالعاذلة – فى ثانيهما – عرض الحائط. الشاعر لا يريد أن يكون هذا البيت ختاما للقصيدة. فهو قد صفى حسابه مع العالم الأول بعد أن هدمه ونفاه، كما حدد موقفه من العالم الثانى الذى أسَّس له وبناه، وهو يريد أن يحسم هذا الأمر وهو واقف فى منتصف الطريق مع العاذلة، وذلك حتى تظل أمامه فرصة لتصفية بقية الحساب معها منفردة، وبمعزل عن العالمين الأولين فيُبقْى على البيتين الأخيرين ليقوما بهذه المهمة. فى أولهما يتعالى عليها بأصله، وفى ثانيهما يوجه إليها لطمة قوية حين يبدى لها ضيقه منها وازدراءه لإلحاحها، ثم يوجه لها الصفعة الأخيرة حين يقول لها: "فشقى اليوم جيبك لا أتوب" ليغلق الباب دونها ويستريح.

من هنا يمكن اعتبار البيت التاسع عشر:

فهذا العيش لا خِيـمُ البَوادِى وهذَا العيشُ لا اللَّبَنُ الحَلِيبُ

يمكن اعتباره " **بيت القصيد**" فى القصيدة، ففيه اجتمعت كل خيوط القصيدة وأنسجتها، وفيه تبلورت الرؤية واضحة جلية، ناصعة قوية.

د ـ إصرار على عدم التوبة :

يأتى آخر أبيات القصيدة على هذا النحو :

غُرِرْتِ بتوبتى ، ولجَجْتِ فيها　　　فَشُقِّى اليومَ جَيْبَكِ لا أتوبُ!

فى "غُررت" أُسند الفعل المبنى للمجهول للعاذلة، وهو مبنى للمجهول ليس لأن الشاعر معنى بمعرفة من غرر بالعاذلة وصور لها أنهـا يمكـن أن تقنعـه بالعدول عما هو ماضٍ فيه، فالسياق العام يفيد بأن دافع العاذلة منطـو داخلهـا، غير أن الشاعر يمعن فى التهوين من شأنها وشأن كل ما يصـدر عنهـا مـن نصائح، ولذلك وجدنا فعلا مبنيا للمعلوم (لجَجْتِ) يُعطف على الفعل السابق ليؤكد هذا التهوين. وقد ختم الشاعر قصيدته بقوله آمرا :"**فشقى اليوم جيبك**" مشيراً إلى الجيب المعنوى الذى تحتفظ فيه العاذلة بمبرراتها ووسائل إقناعها وسبل إغرائها، لا سيما وأنه يعترف لها بصفة الإلحاح واللجاجة. وطَلَبُ شق الجيب يعنى بعثرة ما تحتفظ به من أدوات الإقناع، ومن ثم عدم جدواها ، وهذا ما يؤكده فى آخـر القصيدة حين يصر على عدم التوبة فى قوله "لا أتوب" حيـث أتـت أداة النفـى مسندة للفعل المضارع وضمير المتكلم لتفيد إصراره على الاستمرار فـى عـدم التوبة.

هـ ـ العاذلة (فرد أم مجتمع):

يستثمر أبو نواس الإمكانات الصوتية للحروف، وذلك على نحو التكـرار الوارد فى الفعلين المعطوفين :"غُررتِ" و "لججتِ" وهو تكرار يوحى بالبطء فى النطق إمعانا فى بيان السخرية من العاذلة، وتمهيدا فى ذات الوقـت لأن يوجـه إليها أخر ضرباته " **فشقى اليوم جيبك، لا أتوب**" لعلهـا تتصـرف عنـه وتتركـه لاختياره.

غير أن ما يحمله البيت المشار إليه من زراية بالعاذلة ورغبة عارمة فـى إهانتها وإظهار لا مبالاته بنصائحها، يجعلنا نتوسع فى دلالة هذا البيت لا ليشير إلى عاذلة فرد، ولكن إلى مجتمع له قيمه وضوابطه ومعاييره، وتصبح العاذلـة هنا تجسيدا لكل المعانى المجردة التى تشير إلى هذه الكوابح الاجتماعية.

و- حملة على الناصحين:

أما طلب أبى نواس من العاذلة أن تكف عن لومه فى قوله :

أعاذلتى اقْصُرِى عن بعض لومى ... فراجى توبتى عندى يخيبُ

فهو جزء من حملة كبيرة تنداح فى تجربته كلها على اللحاة واللائمين، وهذا هو إبراهيم النظام – الذى كان على رأس فرقة من فرق المعتزلة – يدعو أبا نواس إلى اعتناق مذهبه، ولم ينس أن يلومه على شرب الخمر، ومجاهرته بالعصيان، وخوفه من عاقبة ارتكابه للكبائر لأن مرتكب الكبيرة – كما يرى المعتزلة – مخلد فى النار. غير أن أبا نواس قابل هذا الموقف، على عادته، بالسخرية والاستخفاف، وعرَّض بالنظام فى قصيدة مطلعها:

دعْ عنكَ لومى فإنَّ اللومَ إغراءُ ... وداونى بالتى كانت هى الداءُ

وينهيها بقوله قاصدا النظَّام :

فقلْ لمنْ يدَّعى فى العلمِ فلسفةً ... حفظتَ شيئاً وغابَتْ عنك أشياءُ

لا تحظر العفو إن كنت امرأً حَرِجاً ... فإن حْظَركَهُ فى الدين إزراء[1]

وبصدد حملته التى أشرنا إليها على العاذلين واللائمين يقول مستخفا:

عاذِلِى فى المُدامِ غير نصيحِ ... لا تلمُنى على شقيقةِ رُوحى

لا تلمنى على التى فتنتنى ... وأَرَتْنى القبيحَ غيرَ قبيحِ[2]

إن لغة الشاعر التى يوجهها إلى اللوام تتميز بالسهولة والنفاذ فى ذات الوقت فهو يريد أن يحدثهم بلغتهم، وفى ذات الوقت يريد أن يبدى استهزاءه بنصائحهم، وعدم استعداده للانصياع لما يهرطقون به.

ولئن كان أبو نواس قد طلب من العاذلة فى بيت سابق أن تُقَصِّر عن لومه لأنه لا أمل فى توبته، فإنه فى البيت التالى يبدى إصراره وبقاءه على حاله إلى أن تدركه منيته:

---

(١) راجع الديوان ص ٦.

(٢) الديوان، ص ٢٤.

دعينـــى : لا تلـــومينى فـــإنِّى   علـــى مـــا تَكْـــرَهين إلى المـــاتِ[1]

ويبدو أن الشاعر كان قد أغلق أذنه حيال أى لوم أو عذل، وأنه لـم يعـد على استعداد للجدل حول الخمر، فلقد تمكن عشقها من قلبه، ويحسـن أن يكـف لائموه عن القول، فما للومهم إلى نفسه من سبيل، وما لدفاعه عـن نفسـه مـن جدوى، فليكفوا عن لومه، وليكف هو الآخر عن الرد عليهم، وليوفر كُـلٌّ قولـه لنفسه:

أعـاذلُ، مـا علـى مثلـى سـبيلُ	وعـذْلُكَ فـى المدامـة يستحيـلُ
أعـاذل، لا تلمنـى فـى هواهـا	فـإن عتابنـا فيهـا يطـولُ
كلانـا يـدَّعى فـى الخمـر علمـا	فـدعنى، لا أقـول ولا تقـولُ[2]

ويبلغ الأمر مداه حين يصور الشاعر بأنه ليس على استعداد للتخلى عنهـا ولو كان ثمن التخلى هو الجنة:

يـا مـن يلـوم علـى حمـراءَ صـافيةٍ   صِرْ فـى الجِنـانِ، ودعنـى أسكن النـارا[3]

❁❁❁❁

(٥)

أ- صيغ المضارعة:

يشحب عدد صيغ المضارعة فى كل من المقطعين الأول والثالـث؛ فـى الأول ترد ثلاث صيغ فى سياق التبديد والبلى والفظاظة، هى علـى الترتيـب " تسفيها – تُبلى – تخب" . وفى المقطع الثالث ترد صيغة منفية تفيد الإصرار على عدم التوبة (لا أتوب)، وصيغتان مثبتتان تردان فى سياق العيب والخيبة (تعيبين – يخيب" وعلى هذا يتبين محدودية عدد صيغ المضارعة فـى المقطعـين مـن ناحية، وورود هذه الصيغ فى سياقات سلبية سواء من الناحية المادية "تسـفيها ، تبلى ، تخب" أو من الناحية المعنوية " تعيب – يخيب" .

---

(١) الديوان ، ص ٧١٥.

(٢) الديوان ، ص ١٨٤.

(٣) الديوان ، ص ١١١.

أما بالنسبة للوحدة الثانية فتأتى على عكس ذلك تماما؛ إذ تحتشد بصيغ المضارعة عدديا ودلاليا؛ أما العدد فيبدو من خلال هذا التعدد : " يطوف ، تفور، يذوب، يحكى، تمد ، تجر، يفتح، ينوء، تستخف"، وأما الدلالة الإيجابية فتبدو من خلال ما يسكن هذه الأفعال من حركة وتواصل وانفتاح وتفاؤل وخفة وتماسك، وهو ما يجعل عالم الخمرة جديرا بالبقاء والديمومة، لقاء الفناء والانهيار الذى يتعرض له العالم الطللى فى الوحدة الأولى، والنبذ والاحتقار الذى تلقاه العاذلة فى الوحدة الثالثة.

يتأكد الفناء والانهيار فى الوحدة الأولى من خلال استخدام صيغ المضارعة أيضا ، إذ نلحظ الفعلين " تسفيها – تبلى" يعكسان صورة متحركة عن محو الأطلال وانهيارها، وذلك بدلالتها الزمنية على تجدد الحدث، واحتوائها على حروف المد واللين التى تأخذ مساحة زمنية طويلة فى النطق.

ب- بين عالمين:

الشاعر يهدم عالمين : عالم مادى فى البداية ، وعالم معنوى فى النهاية، ليظل البقاء بينهما للعالم الخمرى، وهو عالم حسى فى أساسه، غير أن عشق الشاعر له يمنحه نفحة روحية وأطيافا قدسية.

المقابلة بين **(اللبن والخمر)** تصنع ثنائية ضدية تضيق لتصبح بين مشروبين، وتتسع لتصبح بين حياتين. " الألبان" مثل " الأطلال" ومثل "الأعراب" جمعيها على وزن واحد، وجميعها هدف للإزاحة، وجميعها مُعَرَّف ليتجسد المعنى، وليصبح محددا قابلا للإبادة ."الألبان" تُذكَرُ باسمها، لكن الخمر تُذكَرُ بصفاتها. شاربو الألبان عيشهم جديب، أما شاربو الخمر فعيشهم رطيب. الألبان إذا رابت لا تستحق إلا أن يبال عليها. أما الخمر إذا فارت فإنها جديرة بأن تزف فى موكب يحاط بالتوقير والتبجيل. الألبان سرعان ما تفسد بعد وقت قليل. أما الخمر فإنها تزداد حسنا وجودة كلما مرَّت عليها الأحقاب.

جـ – توفيق المحقق :

وُفق محقق الديوان حين وضع لهذه القصيدة عنوان " **ساقٍ وخمر**" ملخصا بذلك فحوى الوحدة الثانية، ومستبعدا فى ذات الوقت الوحدتين : الأولى والثانية،

وهما الوحدتان اللتان استبعدهما الشاعر من عالمه، ومن عالم النص. ويلاحظ أيضا أن العنوان قد تكوَّن من كلمتين نكرتين معطوفتين بحرف " الــواو" وهــو حرف يفيد المصاحبة والملازمة، والنكرة هنا تفيد التعظــيم والشــمول؛ تعظــيم المكانة، فليس مُهِما من هو الساقى بقدر ما يهم أنه "ساقٍ" يحمل الخمر ويقــدمها لشاربيها.

❁❁❁❁

(٦)

مبررات الدراسة الأسلوبية :

يقول صلاح فضل :"من نقاط الضعف الخطيرة فى الدراسة الأسلوبية أنها لا تقيم عادة حسابا لتأثير السياق" [١]. ثمة دراسات كثيرة ذُيِّل عنوانها الرئيســى بعنوان فرعى هو " دراسة أسلوبية"، وحين نبحث عن المبررات التــى ألجــأت الباحثين إلى هذا النوع من الدراسة لا نعثر على مبرر مقنع. لقد شمر الباحــث عن ساعديه، وقرر أن يدرس ظاهرة ما، أو أدب أديب ما دراسة أســلوبية دون أن يكتشف فى العمل المدروس أية ركائز أسلوبية تبرر مثل هذه الدراسة. ومــن المهم أن نشير هنا إلى أن تلك الركائز الأسلوبية التى نشير إليها لا تقاس قياســا كميا، لكن تقاس بمدى فعاليتها فى السياق. فرب ظاهرة أسلوبية تتكــرر بشــكل لافت، لكنه خادع؛ إذ لا تأثير قويا لها فى السياق، ورب ظاهرة أخرى تكون أقل شيوعا، لكنها تشكل علامات لغوية مهمة، وركائز أسلوبية ينهض علي أكتافهــا العمل الأدبى.

والقصيدة التى نحن بصددها هى مثال جيد يثبت ما نذهب إليه. إن الأفعال بصفة عامة تحتكر الثقل العددى بين المشتقات الأخــرى. وحــين نقــوم بعمــل إحصائى لهذه الأفعال نجد أن :

١ ـ **عدد أفعال الأمر المثبتة ستة هى على الترتيب :**

" دع (مرتان) – خل – بل – اقصرى – شقى" .

---

(١) د. صلاح فضل: من الوجهة الإحصائية فى الدراسة الأسلوبية . مجلة فصول ، المجلــد الرابــع ، العدد الأول ، ١٩٨٣ ، ص ١٣٨.

عدد أفعال الأمر التى تحمل معنى النهى اثنان:

" لا تأخذ – لا تحرج"

وبهذا يكون عدد أفعال الأمر والنهى ثمانية.

٢ ـ **ورد الفعل الماضى أربع عشرة مرة :**

" راب – أقامت – غذته – زها – فزها – جمَّشته – خلب – تمشى – تثنى (مرتان) – اختان – تراءى – غررت – لجت" .

٣ ـ **ورد الفعل المضارع ثمانى عشرة مرة :**

" تسفيها – تبلى – تخب – يشربها – يطوف – تفور – يحس – يحكى – تمد – يجر – يفتح – يستخف – ينوء – يكاد – يذوب – يخيب – تعيبين – لا أتوب"

ولو أن المحك فى الدراسة الأسلوبية هو الكم لكان الفعل المضارع هو الركيزة الأسلوبية التى تحدد مسار النص، وتكشف أبعاده. غير أن دراسة النص قد كشفت أن صيغ الأمر والنهى – على قلة عددها – هى التى تتحكم فى النص، وتفرض هيمنتها عليه، بحيث لا يبوح النص بسره، سواء على مستوى الرؤية ، أوعلى مستوى التشكيل دون أن نضع أيدينا على الدور الحيوى الذى تمارسه هذه الصيغ. ولقد ثبت هذا الأمر عمليا من خلال التحليل السالف. إن الدراسة الأسلوبية تعتمد – أو ينبغى أن تعتمد – على رصد الصيغ اللغوية الحاسمة التى يرتكز عليها الأديب بدرجة تفوق غيرها من الصيغ، لكن هذا التفوق ينبغى أن يتجاوز نسبة الشيوع إلى الدلالة التى تشكل موقفا وتجسد رؤية. وعلى هذا فإن " مفهوم الظاهرة فى علم الأسلوب يشير إلى الملمح التعبيرى البارز الذى يؤدى وظيفة دلالية تفوق مجرد دوره اللغوى، ويقتضى هذا أن يكون للملمح نسبة ورود عالية فى النص تجعله يتميز عن نظائره فى المستوى والموقف، وأن يساعدنا رصده على فك شفرة النص وإدراك كيفية أدائه لدلالته" [١].

---

(١) د. صلاح فضل : ظواهر أسلوبية فى شعر شوقى، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الرابع، يوليو ١٩٨١ ، ص ٢١٠.

وعلى هذا نؤكد ثانية أن نسبة الورود العالية لا تشكل فى حد ذاتها أهميــة إلا إذا كانت عاملا مساعدا على تحليل النص وإدراك أسراره. وفى النهاية يمكن أن تتخذ هذه القصيدة نموذجا يلخص طريقة الإبداع النواسى كله الذى تلعب فيــه صيغ الأمر والنهى الدور الحاسم، أو تشكل البصمة الأسلوبية للشاعر.[١]

لقد رفض أبو نواس الماضى، واعتصــم فــى الحاضــر، ومــن موقــع اعتصامه، ظل يلقى الأوامر والنواهى، محرضا على ضرورة اغتصاب اللحظة، وتستحيل حياته نموذجا حياً لهذه الــدعوة، حــين تمضــى فــى سلســلة مــن الاغتصابات، فيبدو كما لو كان مفوضا من قبل الماجنين، أو موكلاً مــن لــدن العابثين للقيام بدورهم، وأداء واجب التكليف عنهم، وعندما رفض أبــو نــواس الماضى، فإنه لم يُعَوِّل فى خلاصه على المستقبل، بل ظل حريصا على اللحظــة الحاضرة، متوجساً من أن تذوب فى زمان قادم يفقد فيه القــدرة علــى الفعــل والممارسة، وبدلا من أن يخضع لقانون الزمن ، نراه يتمرد عليه :

رأيــتُ اللّيــالى مُرْصِـدَاتٍ لِمَـدَّتى فبــادَرْتُ لــذَّاتِى مبــادرة الــدهر[٢]

لكن مبادرته للذة لم تكن مبادرة الوادع الهانئ، بل كانت مبادرة الخــائف المذعور الذى يحس بغول الزمن يتقدم منه خطوة خطوة، فيهرع إلى اغتراف ما أمكن من اللذات، قبل أن يلتهمه هذا الغول، وهذا يعنى أن دنياه – حاضره – هى جنته، لكنها فى نفس الوقت كانت ناره، وهو يتعذب فيها بقدر ما يتلذذ:

" وداونى بالتى كانت هى الداء "[٣]

هكذا يرى النواسى الحياة فى جدليتها، الداء والــدواء متجــاوران، بــل ممتزجان، ويتأكد الوعى بطبيعة هذه العلاقة من خلال مثل هذه الصــورة التــى تختلط فيها عناصر تبدو متضادة. وكأن الشاعر يتعمق طبيعة الوجود من خــلال معايشته للعالم الخمرى، وتصبح الخمرة وسيلة يفلسف الشاعر من خلالها وضعه الكونى ، أليس هو القائل عنها:

فَتَمَشّــــتْ فــــى مفـــــاصِلِهِمْ كَتَمَشّــى البُــرْءِ فــى السَّــقَمِ[٤]

---

(١) راجع الدراسة التى قام بها الباحث بعنوان "صيغ الأمر والنهى فى ديوان أبى نــواس" دار الكتــب الجامعية للطباعة والنشر، ١٩٨٩م.

(٢) الديوان ، ص ١٣٩. (٣) الديوان ، ص ٦. (٤) الديوان ، ص ٤١.

ترسم حركة البرء فى السقم التى تشبه رحلة العصير فى أغصان الشجر – ترسم صورة فائقة، وتعكس إحساس الشاعر بما للخمر من سحر وأسر، فإذا كانت حركة العصير فى أغصان الشجر بطيئة لا تحس، فإن حركة الخمر فى المفاصل تسير هى الأخرى بنفس البطء، وإن كانت الحركتان تحملان معهما إكسير الحياة.

ولقد عبر الشاعر عن هذه الحركة البطيئة الفعالة فى عمق، ومن خلال استخدامه لصيغة "فتمشت .. كتمشى" والتى توحى بالفعل البطيء والعميق، كما توحى أيضا بما للخمر من خيلاء وتيه، يجعلانها تسير متمشية لا متعجلة.

لقد تجاوز أبو نواس سابقيه حين وقع على كثير من المعانى المبتكرة، لكن جانبا كبيرا من هذا الابتكار يرجع إلى قدرته على النفاذ فى أعماق الأشياء، وجمع الأضداد فى إهاب واحد، فأبو نواس الذى يؤثر اللذة والهوى هو نفسه الذى يدفع ضريبة هذا الهوى تعبا: " **حَامِلُ الهَوى تَعِبُ ...** " (١)

ورغم قدرة الشاعر على لمح ألوان الطيف العديدة فى اللون الأبيض البادى على السطح، إلا أن هذه القدرة لم تتجاوز إطار اللحظة الحاضرة، بدليل أنه عجز عن رؤية الحاضر فى إطار سياق الزمان المطلق. صحيح أنه كان يقيم المقارنات بين الماضى والحاضر، لكن هذه لم تتحول عن موقف واحد؛ هو هدم الماضى، ليقام الحاضر على أنقاضه. والخطورة أن رفضه للماضى وقف سدا حال بينه وبين رؤية مواطن الخصوبة فيه، فلم يتعاطف معه، مما جعل العلاقة بين الماضى والحاضر – فى نظره – تبدو دائما حادة وصارمة، ورافضة لأية محاولة للتقارب. تتبدى هذه العلاقة المتنافرة من خلال الاتكاء على صيغ الأمر والنهى، يُثبت من خلالها ما يريد إثباته، وينفى ما يريد نفيه.

وإذا كان موقف الشاعر من الماضى يأخذ هذا الوضع المحدد، فإن موقفه من المستقبل لا يقل عنه صرامة وتحديدا، فهو لا يستطيع أن يشكل (رؤية) حدسية للمستقبل، وحتى حين يحاول أن يلتمس مثل هذه الرؤية، فليس لكى يستثمرها لصالح الحياة، لكن لصالح اللحظة :

رَأيتُ اللَّيالى مُرْصِدَاتٍ لِمُدَّتى ... فبَادَرْتُ لَذَّاتِى مبادرة الدهر (٢)

---

(١) الديوان ، ص ٢٧٧.

(٢) الديوان ، ص ٢٧٧.

وهكذا تدور اهتمامات الشاعر فى إطار الحواس الظاهرة، وهو هنا يستخدم صيغة "**رأيت**" بدلالتها المحدودة بقدرة البصر على الحس والاستيعاب. وثمة فرق كبير بين محدودية "رأيت" عند أبى نواس ، ولا محدودية "أرى" عند شاعر مثل طرفة. إن الأخير يشحن صيغته بقوة دفع تُطَيّرُها إلى أعلى فى محاولة لاستشراف آفاق المستقبل، وتَبيُّن حدود النهاية، واكتشاف ملامح المصير:

- **أرَى المـوْتَ يَعْتَـامُ الكـرَامَ ويَصْـطَفى ... عَقيلَـةَ مـالِ الفـاحشِ المتَشَـدِّدِ**
- **أرَى الدهـرَ كَنْزاً نـاقصاً كلَّ ليلةٍ ... ومـا تَـنْقُصِ الأيـامُ ، والدهـرُ يَنْفَدِ**
- **أرَى المـوتَ أعـدادَ النفـوسِ، ولا أرَى ... بَعيداً غداً، ما أقرب اليوم من غدِ**
- **أرَى قـبر نَحـامٍ بَخيـلٍ بمـالـه ... كقبر غَوِيٍّ فى البطالة مُفْسِدِ**[1]

لقد عاش أبو نواس فى زمنه، معزولا عن حركة الزمان المطلقة من ماض ومستقبل، وهو يصر على أن لا يرى من حركة الزمان إلا " اليوم" الذى يحياه، لذلك لا ضرورة عنده للغد:

" **لا تَدْخَرِ اليومَ شيئاً خَوْفَ فقرِ غَدِ**" [2]

وهذا الموقف نفسه هو الذى دفعه لأن يلوح فى قفا الماضى مرة، وفى وجه المستقبل أخرى بحشد من صيغ الأمر والنهى لينفيهما ويعزلهما عن حركة الزمان، وكأن الزمان هو الحاضر وحسب.

أبو نواس إذن "منغمس" فى الحياة، وهو حين يتحدث عن الخمر / الحياة لا يذكر الجانب الآخر / الموت. إن الحياة عنده لا تصطدم بالموت فى جدلية تفضى إلى أن تنفتح أمام الشاعر بوابة الكون ليرى من خلالها الموت فى الحياة، والحياة فى الموت، وذلك مثل الخيام الذى يستخدم صيغة الأمر أيضا وهو بصدد حثه على الشراب في قوله:

سمعتُ صَوْتاً هاتِفاً فى السَّحَر ... نَادَى مِنَ ألْحانِ : غُفَاةَ البَشَر
هُبُّوا املأوا كأسَ الطلى قبلَ أنْ ... تَفْعَمَ كأسَ العُمْرِ كفُّ القَدَرِ[3]

---

(١) شرح القصائد العشر للخطيب التبريزى، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت ، ط٤ ، ١٩٨٠ ، ص ١٣٧ : ١٣٩.

(٢) الديوان ، ص ٤٦.

(٣) أحمد رامى : رباعيات الخيام – مكتبة غريب – القاهرة – (د.ت) ص ٣٥.

وفى قوله :

تَنَاثَرتْ أيَامُ هَذا العُمْر   تَنَاثُرَ الأوراقِ حَوْلَ الشَّجَر
انعمْ مِنَ الدُّنْيَا بِلَذَّاتِها   مِنْ قَبْلِ أن تُسفيكَ كَفُّ القَدَرِ[1]

هنا يتصارع نشدان اللذة مع الموت فى نفس الشاعر، وذلك على عكس أبى نواس الذى لا يبدو مشغولا بالموت، بل يبدو أنه من فرط استغراقه فى يومه قد نسى غده، وحتى عندما يتوقع الموت، فإنه يتحدث عنه كما يتحدث عن أحد غلمانه. إن الصراع الذى احتدم فى نفس الخيام يُفتقد عند أبى نواس، بل حسب الأخير أن يناشد خليليه أن يحفرا قبره بجوار الكروم. فكأن القضية ليست الموت ورهبته، لأن هذه الرهبة ستزول ما دام سيدفن فى بلد الخمور، مستمتعا بسماع الأرجل التى تعصرها:

خَليليَّ بالله لا تَحْفِرَا   لِيَ القَبْرَ إلاَّ بقَطْرَبَّل
خلالَ المعَاصر بَيْنَ الكرومِ   ولا تُدْنيانِى مِنَ السُنْبُل
لعلىَّ أَسْمَعُ فِى حُفْرَتِى   إذا عُصِرَتْ ضَجةَ الأَرْجُلِ[2]

وهذا لا يعنى أن الشاعر يعجز عن اختراق جواهر الأشياء ليلمس عصبها، وليراها من خلال جدليتها وصراعها، فهو يعقد مثل هذه الجدلية، لكنها ليست فى صورة تجريدية مطلقة (الحياة – الموت) ، ولكن فى صورة تجسيدية محصورة فى إطارى المكان والزمان، تمشيا مع إخلاصه لواقعه، وإصراره على عدم تجاوزه.

وإصرار أبى نواس على عدم تجاوز الحاضر أو الواقع؛ يرتبط بمحور آخر من المحاور التى تجعله يتوسع فى استخدام صيغ الأمر والنهى، هذا المحور هو الشهوة العارمة التى امتلكت نفسه وجسده (الخمر والغزل بنوعيه) ومعروف أن الشهوة – لا سيما إذا كانت عارمة – تقود صاحبها إلى هدم المألوف والخروج على الموروث، بل يذهب صاحبها إلى السخرية من كل ما يشكل عائقا لرغباته. والحق أن مجون أبى نواس أفضى به إلى ملعب التحرر الفسيح، حيث أطلق العنان لغرائزه، ومارس كل لذائذه، وتضخمت الغريزة واللذة لديه حتى أصبحتا دينا وعبادة. المتدين والعابد كلاهما يدافع عن دينه وعبادته ، وهذا ما حدث لأبى نواس حين نذر نفسه للدفاع عن الرذيلة، فبدا شبيها بإبليس الذى وقف

(١) السابق ، ص ٧٦.   (٢) الديوان ، ص١٧.

بإزاء ربه مجاهرا بالعصيان، ومضى فى هذا الطريق مستشعرا أنه رسالته الكبرى التى تستحق أن يدافع عنها، وإن دفع من أجلها أى ثمن، ولو كان هذا الـثمن هـو الطرد من الجنة. لقد آل إبليس على نفسه أن "لأغوينهم أجمعين"، أما أبـو نـواس فيرى أن طريق الرشاد ليست طريقه ، وأنه خُلق ليمضى فى طريق آخر:

كَمْ رُضْتُ قَلْبِى – فَاعْلَمِى – وَزَجَرْتُهُ   فَـرَأى اتبـاع الرُّشْـدِ غَيْـرَ مُوَافِـقِ[1]

ويرى أيضا أن "عزة نفسه" تأبى عليه إلا أن يقتنع بالحرام:

أَنِفَـتْ نَفْسِـىَ العزيـزةُ أن تَقْـ   ـنَـعَ إلاَّ بكـلِّ شـيىءٍ حَـرَامِ[2]

ويصنف الذنوب إلى خسيسة ونبيلة، أما هو فبالطبع يأنف من خسيسها:

لا تـركَبَنَّ مـن الـذُّنُوبِ خَسِيسَـها   واعْمَـدْ إذا فَارَقْتَهـا للأنبـلِ[3]

هذا التواصل بين إبليس وأبى نواس جعله يتسلح بقدر كبير من التحـدى، ليكون قادرا على المواجهة، شأنه فى هذا شأن أصحاب الدعوات. أمـا السـلاح الذى شرعه أبو نواس فى معركته فهو هذه الذخيرة من صيغ الأمـر والنهـى، والتى استخدمها بطريقة ديناميكية ، تمتلك ناصية الفاعلية.

لقد تجرأ أبو نواس على المقدسات، وانتهك المحرمات، ورفض الإذعان حتى لأوامر الله، اعتمادا على مغفرة الله!، وراح ، فى مقابل هذا ، يبتكر أوامر ونواهى من عنده، يعمل على تزيينها وتجميلها، ليجتذب أكبر عدد من التـابعين. لقد كان أبو نواس يتصرف كما لو كان مبعوثا لنشر "عقيدة" الفسـق، و"مـذهب" المجون. لقد تحدى كل الأوامر والنواهى المفروضة عليه من الخـارج، سـواء كانت صادرة من السماء / الله، أم الأرض / الناس، أم من التاريخ / الأعراف ، واستمد قوانينه من داخل نفسه، وأخذت هذه القوانين تتبلور وتتضخم مع مـرور الزمن حتى تَلَبَّسَهُ شعور واضع التعاليم وراسم القيم، بل لقد كان يحس بأنه يحمل بين جوانحه "قلب نبى" . وكان طبيعيا بعد ذلك أن يتزود بعدة واضـع التعـاليم، وراسم القيم وأهمها صيغ الأمر والنهى.

---

(١) الديوان، ص ٢١٩.

(٢) الديوان، ص ٣٧٢.

(٣) الديوان، ص ١٩٩.

تتصل ظاهرة شيوع صيغ الأمر والنهى أيضا بالموقف الاجتماعى الذى وُجِدَ فيه الشاعر. لقد وجد أبو نواس نفسه محاصرا بطائفة كبيرة من الأوامر والنواهى؛ تأتيه مرة من قبل التعاليم الدينية، ومرة ثانية من قبل الخليفة، ومرة ثالثة من قبل المجتمع، ورأى أنها جميعا تعوق حركته، وتشل حريته. فآثر أن يُشهر فى وجهها نفس السلاح " الأمر والنهى" ولكن بمنطقه المناهض للدين، المعادى للمجتمع، الممالئ – عن غير اقتناع – للخليفة.

ولعله رأى الحياة التى يحياها تخلو من المنطق حين وجد نفسه، وهو العالم المتبحر، والشاعر العبقرى، لا يساوى – كما يرى صلاح عبد الصبور "شيئا فى مقياس العصر، وأن جِلْفاً من أهل النسب أو الثروة ليستطيع أن يدرك فى عصره ما لم يدركه أستاذه واصل بن عطاء، فتبذل واستهتر، كما أنه لم يستطع أن ينجو من شكه الميتافيزيقى الذى لا يستطيع التعبير عنه، فآثر الانتحار الأخلاقى..."[١]

ويصبح الانتحار الأخلاقى هو المنطق الجديد الذى يحتمى به الشاعر من اللامنطق فى الحياة، ويصبح التحلل وخلع القياد والاستغراق فى شرب الخمر هو الواقع الجديد الذى ينشئه وينظمه ويمنطقه ويفلسفه ويشرعه، بل يصبح هو الشرع الوحيد الواجب اعتناقه، أما ما عداه من قيم وشرائع فهى باطلة وقبض ريح.

أو لعله كان يبحث له عن "دور" يليق به، فلما وجد أن العرب استأثروا بكل الأدوار أدار ظهره لهم محتجا، رافضا أن يشارك فى واقع لا يمنحه إلا دورا ثانويا، فليصنع لنفسه إذن الدور الذى يليق به، لكنه لا يقنع بأقل من دور "البطولة" فلينبذ الحياة العربية، ولينبذ دين العرب، وليدخل فى حياة حضرية، وليعتنق دينا جديدا يستسلم له، ويجد فيه العزاء والسلوى، أما هذا الدين الجديد فهو "دين الخمر" به يؤمن و يتحدى الأديان الحقيقية حين لا تتوقف صيرورته عبر الزمان.

لكن، ثمة موقف اجتماعى إيجابى وُجدَ فيه الشاعر، وذلك هو تواجده –بحكم مجونه ولهوه – وسط "صحبة" أو "فتيه" أو "ندمان" يعطيهم: " **اشرب**" ويأخذ منهم: "**اسقنى**". وأثناء الأخذ والعطاء تنبثق صيغة الأمر والنهى لتمثل هذه المرة قنطرة الدفء التى تصله بالآخرين.

(١) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر، ص ١٤٢.

.. ولقد كان الشاعر موصولا بالفرس متعصبا لهم ضد العرب، لكن تعصبه لم يكن نتيجة شعوبية صرفة، ولكن لأن النموذج الفارسي كان يمثل الحرية التي ينشدها، ولعله وجد فى التناقض القائم بين المجتمعين: العربى والفارسى ثنائية انعكست على شعره، وشكلت رؤية قصائده ، بحيث أصبح الهجوم على العرب مقترنا بتمجيد الفرس، والإعلاء من شأن الفرس لا قيمة له فى حد ذاته ما لم يقترن بالحط من الحياة العربية وقيمها.

ليس هم الشاعر هنا إعلاء قوم على قوم، لكن همه هو إعلاء شأن الحرية، أما مقارنته بين حضارة الفرس وبداوة العرب فهى مجرد وسيلة للتعبير عن موقفه هو إزاء العالم الذى ينحاز إليه، فى مواجهة العالم الذى يرفضه.

وانحياز أبى نواس إلى حضارة الفرس، يعنى أنه وجد فى ظل هذه الحضارة وجوده الخاص، وفى المقابل فإن بداوة العرب تسلبه هذا الوجود وتجرده من هذه الخصوصية التى تمنحه إشارة الأمان ليتماجن ويتعابث ويلهو. ومن ثم فإن علاقة أبى نواس بالأشخاص وبالأشياء تتحدد بمدى تحقيقها لمعطيات وجوده أو نفيها له، ولذلك ينقسم استخدامه لصيغ الأمر والنهى قسمة واضحة إلى نمطين: الأول، أطلقنا عليه اسم " صيغ القبول[١] أى الصيغ التى تتجه فعالياتها نحوه، محققه طموحاته، وهذه مثل "اسقنى ، داونى ، عاطنى.. " أما النمط الثانى فأطلقنا عليه – طبقا لما تقدم – "صيغ الرفض" [٢] وهى تلك التى يرفض من خلالها القيم التى تحول بينه وبين وجوده الخاص، وهذه مثل "دع ، ذر ، اترك ، خل ...".

وما دام الشاعر يعمل فى إطار حرية الرفض وحرية القبول، فإنه لن يهادن الوجود بل سيجاهر بما يريد، وبما لا يريد، ولن يلجأ إلى التخفى أو التستر. إنها – من وجهة نظره – معركة، وفى المعارك تُشهر الأسلحة، ولقد شهر أبو نواس سلاحيه : القولى والسلوكى، من أجل أن يترجم قراره فى أن يكون إباحيا ماجنا. ورأى أن وجوده الحقيقى لا يتحقق خارج الدائرة؛ دائرة اللهو والمجون، فعبر عن ذاته أصدق تعبير ، لكنه، وهو يعبر عن ذاته عبر عن عصره كله، بل عن طبيعة المجون فى كل زمان ومكان.

---

(١) راجع : صيغ الأمر والنهى فى ديوان أبو نواس ، ص ٥٥ : ٩٠.

(٢) نفسه : ص ٣٢ : ٥٠.

والخلاصة هى أنه إذا كان الشعراء – بصفة عامة – تجتاحهم " شهوة إصلاح العالم": فإن أبا نواس اجتاحته شهوة أخرى ، هى شهوة " إفساد العالم". وهذه الشهوة جعلته يمعن فى لى رقبة الممكن حتى يصبح واقعا، والممكن فى منظور أبى نواس هو تحقق الأمنية التى تداعبه، وهى أن يتحول العالم إلى "ماخور" يطفح بكل أنواع الإثم ، أو أن يصبح العالم عاهرا.

هذه الرغبة الحميمة ، جعلته يتوسل إليها، بلغة حميمة أيضا، ولقد اختار من هذه اللغة، أحد تجلياتها الأكثر قدرة على توصيل انفعاله الذى لا يكف عن الصراخ، لكنه ليس صراخا يصم الآذان، بل يمكن أن يقال ، إنه الصراخ الهامس لما تخلله من شجن وعشق ونشوة.

أما هذا التجلى اللغوى الذى وقع عليه أبو نواس، فهو صيغ الأمر والنهى، يؤسس من خلال الأولى، ويهدم من خلال الثانية، أو يؤسس ويهدم من خلالهما معا، لكن لغته وهو يؤسس أو يهدم، لم تكن مبتذلة، لأنه وهو يؤسس "قيما جديدة" يؤسس "لغة جديدة" أيضا. والجدة هنا تعنى أنه يطبع اللفظ بطابعه، ويخلع عليه ذاته، فليس ثمة شاعر يخلو قاموسه اللغوى من صيغ الأمر والنهى، لكن أبا نواس ، استطاع أن يلون هذه الصيغ بلون رؤيته ، بل لا نبالغ ، إذا قلنا أن صيغا مثل "**اشرب ، اسقنى ، قل ، دع ، اصطبح ، بادر ، بكر**.." إذا وضعت بجوار بعضها منعزلة عن أى سياق ، لأحالت الذهن إلى أبى نواس، وكأنه منشئها، حين شحنها بشحنته العاطفية ، وبصمها ببصمته الوجدانية.

لقد تقوقع أبو نواس حول ذاته ، ولم ير فى هذا الكون ما هو أبعد من حدود هذه الذات، ولو أنه خرج من قوقعته ليرى ما هو أبعد من الكأس والطاس، والساقى الأديب، والجارية الكعوب ؛ لكان له شأن آخر فى دنيا الفن وكذلك "لو عرف أبو نواس نفسه كعقلية من أذكى العقليات التى عرفها العصر، ولو أحس الإنسان مثلما أحس بنفسه، لكان لنا منه مقدمة رائعة لأبى العلاء العظيم".[1] **لكن أبا نواس ظل منجذبا – على صعيد الحياة – إلى ذاته، وظل منجذبا – على صعيد الفن – إلى أنشودة الكأس والحب، كما ظل منجذبا – على صعيد تشكيل الفن – إلى صيغ الأمر والنهى.** وعلى هذا جاءت حياته منسجمة مع فنه ، ومع طريقته فى تشكيل هذا الفن.

---

(١) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر ، ص ٢٠٦.

إن الاستغراق فى عرض اللذة الذاتية، نأى به عن دائرة الهموم الإنسانية، وبعبارة أخرى فإن استغراقه فى استكناه دقائق العالم الخمرى، استنفد كل ذخيرته الإبداعية، بحيث لم يعد قادرا على أن يحس بالإنسان، وأن يســتخرج أســراره الكامنة ومعاناته المنطوية، وصراعه مع نفسه ومع الآخرين، حتى ليبدو – فــى النهاية – كما لو كان يعيش فى جزيرة منعزلة عن الآخرين، بــل يقــف بــإزاء هؤلاء الآخرين. ومن ثم فإن شعره ليس محايدا مثل شعر البحترى مثلا؛ ذلك أنه لا يقول ما يقوله من بعيد، ولا يبث ما يبثه دون أن يتدخل، لكن ذاتيته تطغــى، وحضوره يسطع، وهو لا يفتأ يباغتنا منذ مطلع القصيدة بحشد من صيغ الأمــر والنهى يوحى بأنه يمارس طغيانا على قارئه.

حقا لقد ارتفعت نبرة التحريض فى شعر النواسى، لكن المعادلة الصــعبة التى أفلح فى عيارها؛ هى هذا التوازن بين دواعى الثــورة ومتطلبــات الفــن. فالثورة عمل تحريضى مباشر ، مرتفع النبرة ، مشحون بالصخب والانفعال. أما الفن فلحن صوفى شفيف، لا يحاول أن يبدو مُحَرّضاً، وإن كان يحمل فى أحشائه أخصب بذور التحريض.

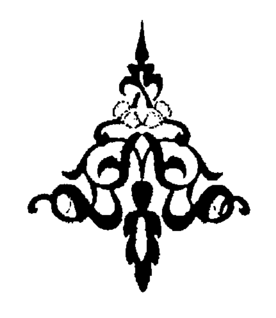
لقد استطاع أبو نواس أن يعقد مصالحة بين الإنسانين الكامنين فيه: الإنسان الداعية ، والإنسان الفنان، بحيث امتزج الاثنان وانصهرا فى واحد، ليصبح الفن دعوة ، والدعوة فنا.

وعلى نحو نادر الحدوث تحولت صيغ الأمر والنهى إلى أداة طيعة مرنة، وذلك بعد أن هذبها الشاعر، ورطّــب خشــونتها، وثقــف وعــــورتها، حتــى استحــالت مباشرتها وحيا وتصويرا.

وجدير بالملاحظة أن استخدام أبى نواس لصيــغ الأمر والنهى لم يقتصر على فترة زمنية محددة، بل اكتسب هذا الاستخدام صفة الثبات، لا سيما فى أهــم الأغراض التى تكشف عن أبرز ملامح الشخصية النواســية، وهــذا يعنــى أن استخدام الشاعر لهاتين الصيغتين لم يكن أمرا عارضا أو قابلا للتراجــع، لكنــه امتد وترسَّخ عبر التجربة النواسية من بدئها حتى ختامها، مشكلا خيوطا متينــة فى نسيجها اللغوى ، وشاغلا مواقع " استراتيجية " فى تركيبها العضوى.

أن تسرى صيغ الأمر والنهى فى جسد التجربة الشعرية النواسية ككل، ثم ما استتبع ذلك من إشعاع روح واحدة فى ثنايا هذه التجارب، لابد أن يكون أمرا دالا، والدلالة هى أن الشاعر كان مخلصا فى إحساسه بذاته وصادقا فى التعبير عن هذه الذات، ولقد أصاب الدكتور زكريا إبراهيم حين قال :"وحينما لا يكون تشابه الأعمال الفنية التى يحققها فنان واحد وليد تطبيق آلى لبعض القواعد أو الوصفات التى يلتزمها الفنان بحذافيرها. فإن مثل هذا التشابه قد يكون هو الدليل القاطع على رغبة الفنان العارمة فى التعبير عن نفسه بكل وفاء وأمانة، ومهما يكن من شيء، فإن أسلوب الفنان إنما يكشف لنا عن تلك الصورة الخاصة التى تنطق باسم صاحبها" (١).

لقد كان أبو نواس يعبر عن موقفه من الحياة ورؤيته من خلال القصيدة التى كان يمكن أن تكون مرتفعة النبرة بسبب التواجد المتواتر لصيغ الأمر والنهى، لا سيما فى مطالع القصائد ونهاياتها ، ولكنه كان يحسن التخلص من مباشرة لغة الأمر والنهى إلى إيحائية اللغة القصصية، وذلك بعد بيت أو بيتين من مطلع القصيدة. ويصبح هذا المطلع الآمر الناهى بمثابة استفتاح، أو صدمة متعمدة من الشاعر ليستحوذ على اهتمام المتلقى، وبعد ذلك فإنه يبدأ فى سرد قصته بلغة هادئة؛ بل فى لغة عذبة رقيقة، لكنه يعود فى ختام قصيدته إلى اللغة الإنشائية – الأمر والنهى – التى بدأ بها، وكأنه ينهج نهج الشاعر العربى القديم حين كان يستخدم أسلوب "رد العجز على الصدر" ولكن بعد أن طوره، فلم يصبح تكرارا لبيت أو شطر؛ ولكنه تكرار لصيغتى "الأمر والنهى". وفى النهاية يمكن القول بأن صيغتى الأمر والنهى هما المفتاح الأساس لعالم أبى نواس.



---

(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ٩١.



الفصل الرابع

أبو العلاء والتسوية بين الأشياء

أولاً : رؤيــة أســلوبيـــة

تمهيد

يقول على أدهم : " لم يتحدث شاعر من شعراء الحضارة الإسلامية عـن سر الوجود ، وغرائب الحياة والموت ، ولغز الخلود بلغة تشف عـن الاهتمـام العظيم مثل أبى العلاء ، ولم يجعلها أحد منهم قطب حياته وكعبة خواطره كمـا جعلها أبو العلاء ، فطريقه فى الشعر طريق مبتكر إلى حد كبير لم يسلكه أحـد قبله، وقليل مَنْ طَرَقَه وسار فى موحش دروبه بعده " (١) ومن الطبيعى أن يكون اهتمام الشاعر الباحث عن سر الوجود ، وغرائب الحياة والموت ، متصلا ــ فى المقام الأول ــ بالحق دون الجمال ، وليس معنى هذا التقليل من شـأن الجانـب التشكيلى لدى أبى العلاء ، لأن هذا الجانب هو مكون أساس من مكونات عبقريته ولكن المعنى هو أنه جعل الجمال خادما لما يرى أنه حق ووسيلة إليه ، ومن هنا " صار الحق على يده جمالا شعريًا قبل أن يصير الجمال حقا فنيًا " (٢) .

إن شعر أبى العلاء لا يمتعنا بقدر ما يقلقنا ويفزعنا ، ورغم ذلك فإن الذين وطَّنوا أنفسهم على مواجهة الحقيقة والتصالح معها مهما كانت مفزعة سرعان ما يألفون هذا الشعر ، ينصتون من خلاله إلى صوت وقور وجسور يخترق دائـرة الإلف ، ويكسر قوقعة الاعتياد ، ويزيح الستار عما تنطوى عليه النفـوس مـن خبث ولؤم ونفاق .

لقد تأمل أبو العلاء رحلة المصير الإنسانى ، فهاله أن يرى الموت يترصد للإنسان ؛ فيجهض جهده ، ويهدر سعيه ، ويعود به إلى نقطة الصفر ؛ ولـذلك وجدناه ينفض يده من كل شيء ويدير ظهره للحياة ، وعبر طه حسين عن موقف أبى العلاء هذا حين تمثله يقول وقد التف فى ثوبه الغليظ ، وجلس على فراشـه الخشن : [**مالى وللناس؟** لقد بلوت أخلاقهم فلم أَلْقَ إلا شرًا ، واختبرت طبـاعهم فلم أجد إلا نُكْرًا، فلتَضربن بينى وبينهم الحجب ، ولتُسدلن بينى وبينهم الأستار . لقد سمعت منهم فما نطقوا إلا محالا ، ولقد تحدثت إليهم وتحـدث إلـيهم قبلـى

(١) على أدهم : بين الفلسفة والأدب ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٨ صـ٩ .

(٢) نفس المرجع صـ٩ .

الحكماء وأولو النهى فما آثروا إلا طاعة الأهواء ، وما استجابوا إلا لدعاء الشهوات . فَلْتَصُمَّنَّ عن حديثهم أذنى ، وليعقدن عن تحديثهم لسانى ، وليمحين من قلوبهم شخصى ، وليحسبنى بعد اليوم من أهل القبور . **مالى وللدنيا ؟** لقد أتيتها كارها ، وعاشرتها كارها ؛ ولأخرجن منها كارها. ولقد ذقت من لذاتها ما لم أرجُ ، واحتملت من آلامها ما لم أحتسب فإذا اللذة إلى ألم ، وإذا السعادة إلى شقاء ، وإذا الأمل إلى يأس ، والرجاء إلى قنوط ، إنى لأحمق إن لم أطرحها قبل أن تطرحنى وأزدرها قبل أن تزدرينى! وأملأ قلبى عن لذاتها بالعزاء النافع والصبر الجميل . **مالى وللزواج والنسل ؟!** لولا أن أبى قد قذف بى فى هذه الحياة لما لاقيت ألما ، ولما احتملت عناء . أفليس يقنعنى أن أحتمل هذه الجناية حتى أنقلها إلى برىء لم يجن ذنبا ، ولم يقترف إثما ؟ ! **مالى وللحيوان ؟!** أسخره فى منافعى وأصرفه فى مآربى ، ولا يرضينى ذلك حتى أستلبه من الحياة حقا لا أملك استلابه، وأحمله من الألم قسطا لا تدفعنى الرحمة عن تحميله إياه !! لطالما روعت الفرخ بأمه ، وفجعت الشاة بسلخها . ولطالما صرفت عن الفصيل دره ، وغصبت النحل ثمرة كدها . وإنى لعلى ذلك لظالم أثيم ، إن فيما تخرج الأرض من النبات لدفعا للجوع ، وإن فيما تنزل السماء لشفاء للغليل ، وإن فى الحرص على ما فوقها لشرها أنا له كاره ، وعنه عيوف. **مالى ونفسى ؟!** لقد أصغيت لها حينا فكلفتنى أعاجيبها مثنى وفرادى . وما أرانى أفدت من طاعتها إلا الألم والكد وسوء الحال ، فلآخذنها بقانون لا تجوره ، وحد لا تعدوه ولأملكنها بعد أن ملكتنى ، ولأسيطرن عليها بعد أن سيطرت على ، ولأوفرن على العقل حظه من القوة والسلطان" (١) .

والحقيقة أن طه حسين قد أجاد التعبير عن الفلسفة العلائية من خلال هذه الصيغة التى ارتكز عليها وكررها وأبرز من خلالها موقف أبى العلاء الرافض للوجود فى شتى عناصره :"**مالى وللناس .. مالى وللدنيا .. مالى وللزواج والنسل .. مالى وللحيوان .. مالى ولنفسى ..**"

(١) د. طه حسين : تجديد ذكرى أبى العلاء ، دار المعارف ، القاهرة ، صـ١٥٦، ١٥٧ .

لكن هذا الرفض لا ينبع من فراغ ، ولكنه ينبع من إيمان أبى العلاء بأن الإقبال على الأشياء التى رفضها يتساوى فى النهاية مع الإدبار عنها . ورصْد التجربة العلائية يمكننا من أن نضع أيدينا على المبدأ الجوهرى الذى لون رؤية أبى العلاء وحدد زاوية نظره إلى الحياة والأحياء ، وهذا المبدأ هو **أن كل الأشياء سواء** . ولأن هذا المبدأ يستقطب التجربة العلائية بشكل عام ، ويبدو كالمحور الذى تدور حوله هذه التجربة من قريب ومن بعيد ، فقد وجدنا بعد استقراء واسع أنه المفتاح المناسب الذى يمكننا من الولوج إلى العوالم الداخلية للشخصية العلائية واستكشاف آفاقها واستكناه أغوارها . ثم – وهذا هو الأهم – وضع أيدينا على المفتاح الأساس الذى يفسر موقف هذه الشخصية التى بدت – رغم كثرة ما قيل عنها – كما لو كانت حكاية أسطورية تستعصى على التحديد أو التأطير . ويمكن تحديد ملامح هذا المفتاح من خلال العناصر الستة التالية :-

١) **مبدأ التسوية** :

يرى أبو العلاء أن كل الأشياء سواء ، وتبدو هذه التسوية – بصفة خاصة – بين الأضداد : الأول والأخير ، المقدم والمؤخر ، السابق والمقصر ، المأتم والعرس ، الظالم والمظلوم ، الحزن والفرح ، النواح والشدو ، البكاء والغناء ، صوت الناعى وصوت البشير ... وهو يعبر عن هذه التسوية بين الأشياء ببعض الصيغ التى تقرب بينها مثل صيغة "**نظير**" ، أو ببعض الأدوات التى تشبِّه هذه الأشياء ببعضها مثل "**سيان ، سواء، أسواء، تساوى، استوى**" أو ببعض الصيغ الأخرى التى تشابه بينها مثل "**تشابه، شبيه، ما أشبه**" ، ولكن هذه الصيغ رغم ما بينها من تباين فى الاشتقاق إلا أنها تتقارب فى المعنى ، وتتقارب كذلك فى الهدف الذى تستخدم من أجله ، وهو إثبات رؤية الشاعر ، وتتلخص هذه الرؤية فى أن كل والأشياء سواء .

** نظير **

وفى البداية يعبر أبو العلاء بصيغة " **نظير**" عن **التسوية الزمنية** ، حيث يصبح آخر الزمان كأوله :

والدهرُ أكوانٌ تَمُرُّ سريعةً ويكون آخرُها نظير الأولِ [1]

ويعبر بها كذلك **عن تساوى الأنبياء** :

لا تبدأونى بالعداوةِ منكمُ فمسيحكُمْ عندى نظيرُ مُحمَّدِ [2]

وعن تساوى الكائنات : إنسانا وحيوانًا :

وإنْ خنساء إذ تُزجى قصائِدَها نظير خنساء يدعو ظِمْئَهَا الكَرَعُ [3]

وعن تساوى المشاعر : أحزانا وسرورًا :

فنحن فى غيرِ شيءٍ والبقاءُ جرَى مَجْرَى الردى ، ونظيرُ المأتمِ العُرسُ [4]

ونلاحظ استخدام صيغة "**جرى. .مجرى**" فى المساواة بين الحياة والموت :

والبقاء جرى مجرى الردَى

أما الجملة الأخيرة من البيت "**نظير المأتم العرس**" فهى صياغة أخرى ولكن فى قالب استفهامى بعيد عن التقرير ، لهذا البيت :

أبكتْ تِلْكُمُ الحمامةُ أم غَنْـ ـتْ على فرع غصنها الميَّادِ [5]

مناظرا هذه المرة بين الغناء والبكاء ، والحقيقة أننا نلمح وراء هذه النظرة الفلسفية جانبا إيجابيًا ، يتمثل فى النظرة العميقة الشاملة التى لا تغض الطرف عن النهاية حين تنهمك فى البداية ، إذ ترى الأمرين متجاورين وتنتفى حينئذ

---

(١) أبو العلاء المعرى: اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، مطبعة المحروسة بمصر ١٨٩٥ جـ٢، ص٢٣٢.

(٢) أبو العلاء المعرى : اللزوميات ، شرح نديم عدى ، جـ١ ، صـ٥١٨ .

(٣) خنساء الأولى هى الشاعرة المشهورة ، أما خنساء الثانية فهى الظبية ، الكرع : ماء السماء ، راجع اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ٢ ، صـ٨٢ .

(٤) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ٢ ، صـ١٤ .

(٥) أبو العلاء المعرى : شرح ديوان سقط الزند ، شرح وتعليق د. "ن" رضا منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، (د.ت) صـ١١١ .

المفارقات ، بل تصبح كل الأشياء سواء ، ما دامت متصلة ببعضها ، ويفضى أولها إلى آخرها ، ومن هنا يكون الأول نظير الأخير ، والعرس نظير المأتم، والغناء نظير البكاء ، ومن ثم يرتفع الشاعر عن جزيئات الحياة التى يُفنى الآخرون أنفسهم من أجلها ، لهاثا وراءها ، ويصبح التساؤل فى البيت السابق : "**أبكت تلكم الحمامة أم غنت** ..؟" مثيرًا للفكر ، ومعمقًا للشعور ، ومرسخا – فى النهاية – لوجهة نظر ، وكما يقول زكى نجيب محمود معلقا على هذا البيت : "إنه لا جدوى من هذه الصورة التى رسمها الشاعر لحمامة تغمغم فلا ندرى أبكاء هو أم غناء ، ما لم تكن هذه الصورة مثيرة فى نفسى لهذا السؤال الذى ما ينفك يعاودنا إزاء مئات المواقف المتشابهة وألوفها : ترى أيكون هذا الأمر خيرا أم يكون شرًا ؟ ولكن ماذا بعد أن يثير الشاعر من نفسى كوامنها ؟ إنه بذلك يهيئ السبيل إلى أن تتبلور عندى فى النهاية وجهة معينة للنظر ، ففى حالة هذا البيت، لابد أن ينتهى بى الأمر إلى وقفة من يعلو على الحوادث ، بحيث ينظر إليها فإذا هى عند العقل سواء " [1] والحقيقة أن هذه التسوية بين الأشياء كانت قد بلغت عند أبى العلاء درجة اليقين ، وهو القائل :

غيرُ مُجْدٍ فى ملّتى واعتقادى ... نَوْحُ باكٍ ولا ترنُّمُ شَادِ [2]

فالنواح هنا يتساوى مع الترنم ، والبكاء يتساوى مع الشدو .

❁❁❁❁

** مثل – الكاف **

ويعبر أبو العلاء أيضًا عن هذه التسوية من خلال أداتى التشبيه "**مثل – الكاف**" إذ يرى المغلوب كالغالب ، لأنهما حتما سيتبادلان الأدوار :

لا تفرحنَّ بدولةٍ أُوتِيتَها ... إن المُدالَ عليه مثلُ الدائِلِ [3]

---

(١) د. زكى نجيب محمود : مع الشعراء ، دار الشروق ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٨،ص٧٢ .

(٢) شرح ديوان سقط الزند ص١١١ .

(٣) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ٢ ، ص٢٣٨ ، ويتوسع الشاعر فى هذه التسوية ، فيرى العالم مثل الجاهل ، والمثرى مثل المعدم :

ولست ترى إلا عليما كجاهلٍ ... على علمه ، أو مثريا كعديم

راجع السابق ، جـ٢ ، ص٢٩٨ =

ويتكرر المعنى نفسه فى هذا البيت :

إذا كان هذا التُّربُ يجمع بيننا فأهل الرَّزايا مثلُ أهل الممالكِ [1]

وكذلك يتساوى الأعمى والبصير :

وبصيرُ الأقوام مثلى أعمى فهلمُّوا فى حِنْدِسٍ نتصادمْ [2]

وبهذا المعنى يصبح آخر الدهر مثل أوله :

وآخر الدهر يُلْفَى مِثْلَ أوله والصَّدْرُ يأتى على مقداره العَجُزُ [3]

وما دام أول الزمان مثل آخره ، فإن أبناء هذا الزمان يتساوى أولهم وآخرهم أيضًا :

لا يخدعنك آخرنا كأولنا فى نحوِ ما نحنُ فيه كانت الأممُ [4]

وإذا كانت التسوية تتم فى الشطر الأول بين الأخير والأول " آخرنا كأولنا" فإن ثمة تسوية ثانية بين الحاضر والماضى يكشف عنها الشطر الثانى "**فى نحو ما نحن فيه كانت الأمم**" .

سيَّان

وصيغة "**سيان**" جديرة بالملاحظة أيضا فى تعبير أبى العلاء عن التسوية ، إذ تستخدم فى التسوية بين فروع الأصول النقيضة :

وسيانَ من أمُّهُ حُرَّةٌ حَصَانٌ ومن أمه زانية [5]

= - ويرى كذلك أن الموت يسوى بين الجبان والشجاع :

إن وفاة النكس فى جبنه مثل وفاة الفارس المعلم

نفسه ، جـ٢ ، ص٣١٦

- ويرى الشقاء كالنعيم : ويرى بنى الدنيا لدى كل موطن يعدون فيها شقوة كنعيم

نفسه ، ص٢٢٩

(١) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ٢ ، ص١٥٧ .

(٢) السابق ص٢ ، ص٣٢٧ .

(٣) اللزوميات ، شرح ديم عدى ، ج٢ ، ص٨٣٤ .

(٤) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ٢ ، ص ٢٦٣ .

(٥) نفسه ، ص٢٠٠ .

ويجمع الشاعر بين الصيغتين المترادفتين "**مثلان**" و "**سيَّان**" ليعبر من خلال الأولى عن التسوية بين الشجاعة والجبن ، ويعبرمن خلال الثانية عن التسوية بين الفصاحة والعى :

و مثلان زيدُ الخيلِ فيكم وغيرُه وسيان قُسٌّ فى الكلام وباقلُ [(١)]

وما دامت المتناقضات تتقارب ، حتى يتلاشى ما بينها من تضاد ، فإن الفضيلة والرذيلة لا يستوجبان مدحا ولا ذما :

لا تمدحنَّ ولا تَذُمَّنَّ امرءا فينا فغير مقصِّرٍ كمقصرِ [(٢)]

وتتأكد هذه التسوية مرة ثانية فى الشطر الأخير من خلال هذا التعبير :

" **فغير مقصر كمقصر** "

والمقصر المخطئ لا عتاب عليه ، والسابق البارع لا شكر له ، فهم متساوون أيضا فى الجزاء:

مُدَبَّرون فلا عَتْبٌ إذا خطئوا على المسيء ، ولا حَمْدٌ إذا برعوا [(٣)]

والشاعر يرى أنه لا فرق بين العلماء والجهال فهم متقاربون إذا نظرت إليهم مليا :

وما العلماءُ والجهالُ إلا قريبٌ حين تنظرُ من قريبِ [(٤)]

والسالمون يتساوون كذلك مع الهالكين :

أودى الملوكُ على احتراسهمُ ولم تبق الممالكْ
لا يكذبنَّ مؤجَّلٌ ما سَالم إلا كهالكْ [(٥)]

---

(١) قس هو ابن ساعدة الإيادى المضروب به المثل فى الفصاحة ، وباقل رجل من إياد سار به المثل فى العى لأنه اشترى ظبيا بأحد عشر درهما فمر بقوم وهو يحمله فقالوا بكم اشتريته فأشار بيديه يريد عشرا ، وأخرج لسانه ليتمم الأحد عشر فأفلت الظبى، نفس المصدر – ص ١٧٢ – ١٧٣ .

(٢) اللزوميات ، شرح نديم عدى ، جـ٢ ، ص٧٦٤ .

(٣) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم جـ٢ ، ص٣١٤ .

(٤) اللزوميات ، شرح نديم عدى ،جـ١ ، ص٢١٥ .

(٥) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ٢ ن ص١٦٤ .

ويرى الشاعر أن الوجود المحكوم عليه بالزوال يتساوى مع عدم الوجود ، وهو يستخدم فى التعبير عن ذلك صيغته "سيان" أيضا:

فى العُدْم كُنَّا وحُكْمُ الله أوْجدنا ... ثم اتفقنا على شان من العدم

سيان عامٌ ويومٌ فى ذهابهما ... كأن ما دام ثم انبتَّ لم يَدُمِ (١)

ثم يعبر عن التسوية بين الغنى والفقر من خلال نفس الصيغة :

فإن الغِنَى والفقرَ فى مذهبِ النُّهَى ... لسيان ، بل أعفى من الثروة العدم (٢)

وكما هو واضح فهو لا يكتفى بالتسوية بينهما (الغنى والفقر)، بل يرى الفقر أروح ، وذلك حين يعفى هذا الفقر صاحبه من هموم المال .

ويعبر الشاعر عن التسوية بين المتناقضين من خلال صيغة "**سواء علىَّ**"

سواءٌ علَىَّ إذا ما هلكتُ ... من شادَ مكرُمتى أو زَرى

فأودى فلانٌ بسُقْمٍ أضَرَّ ... وأودى فلان بعرقٍ ضَرَى

أبالنَّبْل أدرك أم بالرماح ... بين أسنتها والسُّرى (٣)

وأبو العلاء هنا ــ كعادته ــ يلمس جذر الحقيقة . إن الموت واحد وإن تعددت أسبابه ، وهو فى هذا لا يجرد مثل من قال :

من لم يمت بالسيف مات بغيره ... تعددت الأسباب والموت واحد

ولكنه يعرض حالتين للموت : حالة سكونية يفنى صاحبها حين يسرى المرض فى أوصاله رويدا حتى يفتك به، والمرض هنا يبدو كما لو كان غزوا داخليا غير مرئى ، لكنه قاتل . أما الحالة الثانية فهى حالة ديناميكية حيث يكون الإنسان صائلاً جائلا متفجرا بالحيوية والحياة ، ولكن الموت يهبط عليه هذه المرة من الخارج فى صورة سيف يمزق الأوردة ، أو رمح يصمى القلب. ويبرز الشاعر من خلال هذين المظهرين ــ الداخلى والخارجى ــ تعددية

---

(١) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ن ص٣٠٣ .

(٢) أبو العلاء المعرى : شرح ديوان سقط الزند ، ص ١٤٠ .

(٣) أبو العلاء المعرى : شرح لزوم ما لا يلزم ، سلسلة ذخائر العرب رقم (١٣) تاليف : د. طه حسين ، إبراهيم الإبيارى ، دار المعارف بمصر ، (د.ت) ، جـ١ ، ص٢١٩ .

مظاهر الموت وأشكاله ، وإن كانت هذه التعددية ترتد إلى أصل واحد هو كأس الموت الذى نتجرعه :

نُؤَمِّلُ خالقنا إننا صَرَيْنَا لنشرب ذاكَ الصَّرَى [1]

والشاعر الفيلسوف لا يتوقف أمام مظاهر الموت وتجلياته المتباينة إلا ليلمس الجذر المشترك الذى يجمع فى النهاية كل التجليات والمظاهر ؛ فهو لا ينحاز لمظهر ضد آخر ولكن كلها لديه سواء .

تتأكد هذه التسوية لدى الشاعر ، حين يستوى لديه ــ إذا ما هلك ــ من تحدَّث بمآثره ورفع ذكره ومن باح بمعايبه وازدرى سيرته . ويكرر الشاعر صيغة التسوية السابقة ولكنها تتعلق بضمير الغائب هذه المرة .

يصير ترابا سواءٌ عليه مَسُّ الحرير وطَعْنُ القنا [2]

إن عين الشاعر معلقة دائمًا بالحلقة الأخيرة ، بآخر لقطة من الرواية ، بحيث لا تستغرقه الأحداث اليومية بسيطة كانت أم عظيمة لأنها جميعا ستذوى وتذوب ، ويتساوى كل شيء فى وادى الموت ، فلا مَسُّ الحرير يلذ، ولا طعن القنا يؤلم .

ويلجأ الشاعر إلى التعميم من خلال استخدام صيغة الجمع لكلمة "**سواء**" وهى "**أسواء**" فيقول :

إن مازت الناسَ أخلاقٌ يُعَاشُ بها فإنهم عند سوء الطبع أسواء [3]

إذ جعل سوء الطبع وفساد الغريزة أمرا يشمل الناس جميعا ، وإن تمايزوا فى بعض الصفات والخصال .

❁❁❁❁

---

(١) صرينا : اجتمعنا ، أى وجدنا فى الحياة ، والصرى : ما بقى من اللبن فتغير وفسد طعمه يريد به الموت الكريه . راجع المرجع السابق ص٢١٩ .

(٢) أبو العلاء المعرى : شرح لزوم ما لا يلزم ، سلسلة ذخائر العرب رقم (١٣) تأليف : د. طه حسين ، إبراهيم الأبيارى ، دار المعارف بمصر ، (د.ت) ، جـ١ ص٢٣٢ .

(٣) نفس المرجع صـ ٨٦ .

وإلى جانب استخدام أبى العلاء لهذه الصيغ : "**سيان**"، "**سواء**"، "**أسواء**" فإنه يستخدم كذلك صيغة الفعل "**تساوى**" ليعبر بها عن تساوى الأجناس :

لا تأسفنَّ على شيء تُفَاتُ به فقد تساوى لديك الجَوْنُ والكَرْكُ (١)

ويعبر بها أيضًا عن تساوى الكائنات ، فطائر النسر الجارح يتساوى مع طائر المرع الجميل الوادع ، ولا ذم للأول ، ولا مدح للثانى :

لا فضل يحباه مخلوق على جهة من حاْله ، وتساوى النَّسْرُ والمَرَعُ (٢)

ويستخدم أبو العلاء أيضا صيغة الفعل "**استوى**" ليعبر بها عن التسوية بين الفصيح والألكن :

لله طاعة ربنا من خِلَّةٍ فيه استوى فصحاؤنا والألكنُ (٣)

ويعبر بها كذلك عن التسوية بين الأديان :

قد ترامتْ إلى الفساد البرايا واستوت فى الضلالةِ الأديانُ (٤)

وقريب من صيغ التسوية السابقة "**سيان ، سواء، أسواء، تساوى، استوى**" هناك صيغ المماثلة "**شبيه، تشابه، ما أشبه**" والتى يعبر بها المعرى أيضا عن رؤيته فالبشر يتشابهون :

---

(١) الجون : الأسود ، والكرك : الأحمر ، والعرب تقول : ما يخفي عليّ الأسود والأحمر يعنون بالأسود العربي ، وبالأحمر الأعجمي. راجع : الزوميان أو لزوم مالا يلزم صـ ١٤٥ ولقد عبر الشاعر المهجري إيليا أبو الماضى عن نفس الفكرة مستخدما نفس الصيغة ، وهو يخاطب نفسه بين القبور قائلاً :

انظرى كيف تساوى الكل فى هذا المكان
وتلاشى فى بقايا العبد رب الصولجان
والتقى العاشق والقالى فما يفترقان

راجع إيليا أبو ماضى شاعر المهجر الأكبر ، دار اليفظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٦٣ ، ص٢٠٢ .

(٢) المرع : جمع مرعة وهو جميل المنظر ، راجع ك ل ، جـ٢ ، ص ٨٠ .

(٣) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزوم ، جـ٢ ، ص ٣٣٧ .

(٤) اللزوميات أو لزوم ما لا يلوم ، جـ٢ ، ٣٣٩ .

تشابه الإنسُ إلا أن يشذ حجى والطير شتى ومنها الفَتْخُ والمَرَعُ [1]

ويؤكد هذا التماثل **بتشابه الضدين** : العبد والسيد ، وتشابه ما قيل في أفراحهما ومآتمهما :

تشابه أهلُ الأرض عبدٌ وسيدٌ وما قيل في أعراسِهِمْ والمآتمُ [2]

وشبيه بمعنى الشطر الثانى معنى هذا البيت :

تشابهت الخطوبُ فما تناءت حريرةُ لابسٍ وقميصُ بُرْسِ [3]

وتشابه الإنس أو أهل الأرض أمر طبيعى ما دام الأصل / النجر واحدا :

تشابه النَّجْرُ فالرومىُّ منطقهُ كمنطق العُرْب والطائىُّ مرْطانُ [4]

ولا يقتصر التشابه على درجاتهم : عبد وسيد ، أو مناسباتهم : عرس ومأتم ، أو ملبسهم : حرير وقطن ، رغم ما فى هذه التقسيمات من تفاوت فى نظر العين العادية ، بل يتجاوز الأمر ذلك إلى تشابه صفاتهم النفسية ، فالجبان مثل الشجاع ، لأنهما فى النهاية يتساويان ، ومن ثم فإن الجبان لا يستأهل اللوم ، والشجاع لا يستحق الثناء :

تشابه القوم فى علمى ، إذا جَبُنُوا فلا ألومُ ، ولا أُثْنى إذا شَجُعُوا [5]

وقريب من هذا المعنى :

مدبَّرون ، فلا عتبٌ إذا خطئوا على المسيء ، ولا حمدٌ إذا برعوا [6]

ومن الطبيعي ــ بعد ذلك ــ أن يتشابه صوت الناعى وصوت البشير :

---

(١) الفتح : جمع فتحاء وهى أنثى العقاب ، المرع : جمع مرعة وهو طائر يشبه الدراج ، وهو جميل المنظر ، نفس المصدر ، ص ٨٣ .

(٢) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ٢ ، ص٢٩٧ .

(٣) البرس : القطن ، نفس المصدر ، ص٣٥ .

(٤) النجر : الأصل ، المرطان : مفعال من الرطانة وهو كل كلام لا يفهم . راجع : اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ٢ ، ص٣٣٥ .

(٥) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ٢ ، ص٧٩ .

(٦) نفس المصدر ، ص٧٩ .

وشـــبيهٌ صـوتُ النَّعِـيِّ إذا قيـ ـس بصوت البشير فى كل نادِ [١]

ولا يقتصر التشابه أيضا على الجنس البشرى ، بل يتجاوز الأمر ذلك حين يرى الشاعر أن الناس والأنعام سواء ، فكل منهما مشدود إلى الأرض، مــرتبط بها ، وإن تحول من المصطاف "محل الإقامة فى الصيف" إلى المرتبــع "محــل الإقامة فى الربيع" :

مـا أشـبهَ النـاس بالأنعـامِ ضَـمَّهُمُ إلى البسـيطة مُصطَافٌ ومُرتَبَـعُ [٢]

ويمكن أن نضيف إلى الصيغ السابقة صيغة "**قارب**" التى يعبر بها المعرى عن التقريب بين الأشرار والأطهار :

نشـكو الزمـان ومـا أتـى بجنايـة ولـــو اســـتطاع تكلمًـــا لشـــكانا
متـوافقين علـى المظـالم ركبـت فينـــا وقـــارب شـــرنا أزكانـــا [٣]

وعلى هذا ، فإن تجليات الصراع والجدل والحوار التى تزخر بها الحياة ، وكذا التناقضات العديدية الكامنة فيها ، تعود فى النهاية لتتوحــد ، حيــث تئــول الدروب المتشابكة إلى درب واحد ، وتصب الروافد المتنوعة فى نهــر واحــد . لكن تشابك الدروب وتنوع الروافد فى البداية لا يصرف أبا العلاء عــن رؤيــة نقطة التقائها فى النهاية . ولذا يمكن القول بأن الجذر الذى تنطلق منه فلسفة أبى العلاء هو أن ما ينطوى عليه الكون من مظاهر تشتت وتناقض يئول فى النهاية إلى وحدة وتآلف .

ومن هنا كان انبثاق مجموعة الصيغ السابقة، والتى استخدمت للمؤالفة بين الأشتات ، والجمع بين المتناقضات ، مبرزة مبدأ "التسوية" الذى تبلورت حولــه رؤية الشاعر ، ومن المؤكد أن مبدأ التسوية الذى ارتكزت عليه فلسفة أبى العلاء

(١) شرح ديوان سقط الزند ص١١١ .

(٢) المصطاف : محل الإقامة فى الصيف ، والمرتبع: محل الإقامة فى الربيع، المرجع السابق ، ص٨١

ويثبت أبو العلاء التشابه ليس بين الحاضرين والذاهبين فحسب ، بل بين الحاضرين واللاحقين أيضًا / يقول :

إن الذين على الثرى وطئوا **يشابهون** أناسا بعدهم دفنوا

نفس المصدر ، ص٣٣٣

(٣) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جــ٢ ن ص٣٥٥ .

يرتبط بذلك اليقين الذى وقر فى قلب الرجل واستقر فى عقله ، وهو أننا جميعا بإزاء الموت متساوون ، وأن الموت "يتبع مع الجميع سياسة ديمقراطية تقوم على المساواة المطلقة ، فالموت لا يعرف التمييز بين عباقرة وسوقة ، أو بين علماء وجهال ، أو بين شباب وشيوخ ، أو بين عاملين وخاملين ، أو بين أخيار وأشرار ... إلخ ونحن نعلم أننا لا نموت إلا مرة واحدة .... ومع ذلك فإننا نشعر بأن العالم لن يكترث ــ فى كثير أو قليل ــ بهذه التجربة الميتافيزيقية الشخصية الفريدة التى سوف نعاينها يوما لحسابنا الخاص .. وموتى الخاص نفسه ليس إلا مجرد حدث تافه يتكرر أمثاله آلاف المرات كل يوم ، دون أن تكون له أدنى دلالة فى نظر الآخرين ، وإذن ، فكيف لا يجزع الإنسان لواقعة الموت ، **وهو يشعر بأنها الحدث الميتافيزيقى الأكبر الذى يسوى بينه وبين الآخرين**" [1] .

بيد أن جزع أبى العلاء لم يكن من الموت ، بقدر ما كان من الآثار المترتبة عليه ، إذ كيف يتساوى ــ وهو الأديب الفيلسوف ــ مع البلهاء والحمقى ، لقد كان أبو العلاء يعرف قدر نفسه ، أليس هو القائل :

وإنى وإن كنتُ الأخيرَ زمانه　　　لآتٍ بما لم تستطعْهُ الأوائلُ [2]

ولذلك فإننا حين نستعيد السياقات التى عبر فيها أبو العلاء عن تلك التسوية التى سيئول إليها الناس والأشياء ، فإن آذاننا لا تخطئ سماع نبرة الألم والحزن معا . ومن هنا يمكن القول بأن ازدراء أبى العلاء للموت لا يخدعنا عن حقيقة موقفه الساعى إلى الخلود . ولكنه عندما يئس من بلوغ هذا الخلود ، انبرى يستهين بالموت ويزدريه ، ولم لا مادام الموت سيطيح بهذه العبقرية الفذة ليسوى بينها وبين أى كائن حى لكن لابد أن نذكر أن أبا العلاء كان أمينا مع نفسه وذلك حين لم يهرب من فكرة "الموت" بل عاش فى مواجهة حادة وعميقة معها حتى أضحى الموت إلفًا وأليفا ، وأنسا وأنيسا . إنه باختصار لم يكن يستطيع أن ينسى الموت ، بل عكف عليه يروضه حتى أضحى صديقا مطلوبا ومرغوبا ، وهذا الموقف يعد آية ليس على صدق الشاعر والإخلاص فى نقل مشاعره فحسب ،

---

(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحياة ، مكتبة مصر ، القاهرة ، (د.ت) ص١٧٨ .

(٢) أبو العلاء المعرى : شرح ديوان سقط الزند ، ص٥٦ .

بل أيضا على ــ جسارته الفكرية ــ فى معالجة قضايا تتسم بالحساسية الفائقة والتى لا يجرؤ الكثيرون على مجرد الاقتراب منها .

٢) الوجود بين الإثبات والنفي :

وتنهض رؤية أبى العلاء للمصير الإنسانى على أنه ما دام كل وجود ينتهى إلى فناء فإن هذا الوجود يتساوى أصلاً مع عدم الوجود ، ومن هنا يرى أن الخير لآدم وذريته أن يرتدوا إلى نقطة ما قبل الخلق :

خيرٌ لآدمَ والخلق الذين خرجوا من ظهره أن يكونوا قبل ما خُلقوا (١)

وهو قد أراح أولاده حين أعفاهم من الوجود فى نعيم الدنيا العاجلة، وفضل أن يظلوا فى نعمة العدم :

وأرَحْتُ أولادي فَهُمْ فى نعمةِ العُدْمِ التى فَضَلَتْ نعيمَ العاجلِ (٢)

لكن إذا كان هو قد أراح أولاده وأعفاهم من عبء الحياة ، فإن أباه لم يعفه :

هذا جناه أبى علىَّ وما جنيتُ على أحد (٣)

ونعود للنظر إلى هذه الأبيات الثلاثة السابقة من أسفل إلى أعلى، فيتبين لنا خيط من الخيوط التى تحكم فلسفة أبى العلاء ، ولنتأمل التسلسل الذى يبدأ بإدراكه لجناية أبيه "**هذا جناه أبى علىَّ**" ثم التزامه بموقف يضمن عدم تكرار الجناية " **وأرحت أولادى**" ثم انتقاله بعد ذلك من الخاص إلى العام :

خير لآدم والخلق الذى خرجوا من ظهره أن يكونوا قبل ما خلقوا (٤)

وهو بذلك يؤكد ــ مرة ثانية ــ على أن الحياة لا قيمة لها ما دامت إلى فناء ، وأن هذه الحياة تتساوى مع عدم الوجود أصلا ، ولكن إلى أى مدى تصح هذه النظرية ؟ ، لم يفطن أبو العلاء إلى "أن ثمة فارقا كبيرا بين" ما لم يوجد" أصلا ، و "ما لم يعد بعد موجودا" والسبب هو : "أنه حتى حين يجيء الموت

(١) اللزومات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ٢ ، ص١٢٠ .
(٢) نفس المصدر ن ص٢٣٦ .
(٣) قيل بأنه أوصى بنقش هذا البيت على قبره .
(٤) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ٢ ، ص ١٢٠ .

فيطوى حياة الموجود البشرى سواء أكان ذلك إلى الأبد أم إلى حين ــ فستظل الحياة التى عاشها هذا الموجود حينا من الزمن ، واقعة ثابتة هيهات لأية قوة فى الوجود أن تمحوها ، أو أن تجعلها وكأن لم تكن .. وإذا كان فى استطاعة الموت أن يهدم "كل" ما كان يملكه الموجود الحى ، أو أن يقضى على "كل" ما كان يستمتع به ، فإنه لن يقوى مطلقا على إلغاء واقعة وجوده بحيث يجعله وكأن لم يكن " [١] .

وليس أدل على ذلك من الظاهرة العلائية نفسها ، فأبو العلاء قد فارق الدنيا منذ ما يقرب من ألف عام ، لكنه مازال وسيظل قامة مديدة بفكره الجسور وشعره الوقور .

إن ما يعز على أبى العلاء هو أن يأتى الإنسان إلى الحياة فيخوض معركتها الضارية ، وبعد رحلة من العناء الشاق يمضى ويترك الحياة كما جاء إليها :

نمضى ونتركُ البلادَ عريضةً   والصبح أنْوَرَ والنجوم زواهرا [٢]

هل معنى هذا أن أبا العلاء يؤمل فى حياة خالدة لا يفسدها الموت ؟ "ولكن مثل هذه الحياة لن تكون سوى الجحيم بعينه ، كما أن مثل هذا الوجود لن يكون إلا قصاصا أبديا ، والحق أن حياة لا تنتهى ، إنما هى سأم أليم ، أو عذاب مقيم، وماذا عسى أن يكون الجحيم ، إن لم يكن هو استحالة الموت؟ "[٣] بل" لو عدم الموت ، لما استحقت الحياة أن تعاش ، ولوجب علينا نقول مع ــ أبكتاتوس ــ : "تبا لحياة لا تنتهى بالموت" [٤] .

تنطلق رؤية الشاعر من خلال إحساس حاد بجدلية الحياة والموت ، فإذا كانت الحياة ميدانًا للخلاف والاختلاف فإن الموت يسوى بين الكل :

وتختلفُ الإنس فى شأنها   وأبْعِد بمن باع مِمَّن شَرَى

---

(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحياة ، ص ١٧٨ .
(٢) أبو العلاء المعرى : اللزوميات ، شرح نديم عدى ، جـ٢ ، ص ٦٧٧ .
(٣) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحياة ، ص ١٧٤ .
(٤) المرجع السابق ص ١٧٤ .

مغنيـــــةُ أُعطيَـــــتْ مرغبــــا — فغنـــــت ونائحــــــةٌ تُكْتَــــــرَى
وهـــاوٍ ليُخْــــرِجَ مـــاء القليـــبِ — وراقٍ ليجنــــــــى ثــــــوْلاً أرَى
فــإن نــال شـــهدا فأيْسِــرْ بـــه — علـــى أنـــه بســـقوط حَـــرَى
نــــزولُ كمــــا زال أجـــدادنا — ويبقــى الزمــان علــى مــا تــرى [1]

إن الحياة نفسها تنطوى على ثنائية كبيرة بين "من يبيع "و" من يشترى" وبين "من تغنى" و"من تنوح" ، وبين "هاو" يستخرج الماء من قاع البئر و "راق" يجنى العسل من أعلى الجبل ، على أن كل هذا السعى محكوم عليه فى النهاية بالسقوط : "على أنه بسقوط حرى" ، وآخر فصل فى الرواية هو الزوال المتكرر" نزول كما زال أجدادنا" أما البقاء فللزمان" ويبقى الزمان على ما ترى" .

فى البداية تختلف الأوجه وتتعدد الدروب وتتشعب المسالك وتتعارض الأهداف ، لكنها حين تقترب من النهاية تصب فى بئر واحد ، وإلى أسفل :

على أنه بسقوط حرى

والسقوط هو بداية النهاية ، والنهاية هى الزوال "نزول كما زال أجدادنا" إنه الموت أيضا ، ذلك النهر الكبير الذى تصب فيه كل الروافد ، ولئن تعددت الروافد وتنوعت أشكالها وأحجامها وأغراضها ومشاربها إلا أنها حين تفضى إلى النهر فإنها تنسبك فى وحدة متجانسة ، هى وحدة التراب ، البداية والنهاية .

يقف الموت إذن وراء رؤية أبى العلاء التى نفذت إلى أعماق الأشياء فرأتها سواء ، وذلك على اعتبار أن الموت هو الذى ينفى الوجود ويحطمه ما دام كل شيء يتحطم — فى النهاية — على صخرة الموت ، فإن افتراقات البدايات وتفاوتها لا يخدع ولا يغر ، ويصير العاقل الحكيم هو الذى لا يغتر بما يزخر به الكون ما دام الفناء هو المصير المحتوم الذى يئول إليه الكل :

واللبيـــبُ اللّبِيـــبُ مــن لـيس — يغــترُّ بكــونٍ مصــيره للفســاد [2]

---

(١) الإنس : جماعة الناس ، والجمع أناس ، والضمير فى "شأنها" للحياة ، والمرغب : من أرغبنى فى الشيء ، إذا أعطانى ما أرغب فيه . الاكتراء : الاستئجار ، القليب : البئر ، وراق : أى وصاعد ، ثولا : جماعة النحل ، وأرت النحل تأرى أريا : عملت العسل ، حرى : خليق . راجع شرح لزوم ما لا يلزوم، جـ١ ، ص ٢٢٦.

(٢) أبو العلاء المعرى : شرح ديوان سقط الزند ، ص ١١٥ .

ومن ثم يبدو الموت كما لو كان هو المسئول عن الموقف الذى اتخذه أبو العلاء والتزمه ، وشكل رؤيته للحياة ، وبلور موقفه من الكون .

والرؤية السابقة تؤكد أنه من الأسباب المهمة والجوهرية التى منحت فكر أبى العلاء طابع الشمول والإحاطة ، أن رؤيته للموت لم تنفصل عن رؤيته للحياة ، وكذلك رؤيته للحياة لم تنفصل عن رؤيته للموت ، بل يمكن أن يقال: إنه كان يرى الموت فى الحياة ، ويرى الحياة فى الموت ، ولذا نراه لا يُسَرُّ كثيرًا بزغاريد ساعة الميلاد ، لأنها لا تستقل عنده عن أحزان ساعة الموت ، أليس هو القائل :

إنَّ حزنًا فى ساعة الموتِ أضعا فُ سرورٍ فى ساعةِ الميلادِ [1]

❁❁❁❁

٣) نزعة التعميم :

اتضح أن أبا العلاء يصدر عن نزعة قوية يسوى من خلالها بين كل الأشياء ؛ بين الزمان : أوله وآخره ، والإنسان : قديمه وحديثه ، والطموح : آمله وخامله ، والقيم : عاليها ودانيها ، والأحاسيس : مرها وحلوها ، والأصوات : نذيرها وبشيرها ، والحظوظ : مقبلها ومدبرها ، والنفوس : فاجرها وتقيها ، والطباع : جميلها ورديئها ، والمذاهب : صحيحها وسقيمها ، والألوان : أحمرها وأسودها ، واللغات : فصيحها وركيكها ، والكائنات : إنسها وحيوانها ، والطيور : جارحها ووديعها ، والأصول : عربها وعجمها ، والناس : عبدهم وسيدهم ، عالمهم وجاهلهم ، سالمهم وهالكهم ، سابقهم ولاحقهم، فقيرهم وغنيهم ، بصيرهم وضريرهم ، شرِّيرهم وخيِّرهم ، أولهم وآخرهم .

وهذه النزعة وثيقة الصلة بنزعته إلى التعميم ، فحين تصبح كل الأشياء سواء ، يصبح الحكم عاما وشاملا الكل ، ومن هنا يبرز استخدام أبى العلاء لصيغة "كل" ؛ إذ يصدر من خلالها حكما واحدا على الأحاسيس وعلى الطباع ، وعلى الأصول ، وعلى المذاهب... وباختصار تنسحب صيغة "**كل**" على كل شيء .

---

(١) المصدر السابق ص ١١١ .

فالناس كلهم فقراء :

مـــا فـــى بنـــى آدم غَنِـــىٌّ بـــل **كلـــهم** مقـــترٌ عَـــديمُ [1]

وكلهم جهلاء حقراء :

حـيرانُ أنـت فـأى النـاس تَتَّبِـعُ تجرى الحظـوظ، **وكلٌ** جاهـلٌ طَبَـعُ [2]

وكلهم عجزة ضعاف :

قالـت معاشـرٌ كـلٌّ عـاجزٌ ضَـرَعُ مـا للخلائـقِ لابـطءٌ ولا سَـرَعُ [3]

وكلهم أصحاب تحيل وتدليس :

أفٍّ لمـا نحـنُ فيـه مـن عَنَـتٍ **فكلنـا** فـى تحيُّـلٍ وَدَلَـسْ [4]

وكلهم مساجين :

حيـاتى تعـذيبٌ ، ومـوتى راحـةٌ **وكل** ابن أنثى فى التراب سجين [5]

وكلهم مطعونون :

كـأن نجـوم الليـلِ زُرْقُ أسِـنَّةٍ بهـا **كل** مـن فوق الـتراب طعـين [6]

وكلهم ضالون :

كـلٌّ تسـير الحيـاة ومالـه عِلْـمٌ علـى أى المنـازلِ يُقـدمُ [7]

وكلهم عميان :

إذا مـرَّ أعمـى فـارحموه وأيقنـوا وإن لمُ تَكفـُوا أنَّ **كلَّكُـمُ** أعمـى [8]

أنـا أعمـى فكيـف أهـدى إلى المنـ ـهج والنـاس **كلـهم** عميـان [1]

---

(١) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ٢ ، ص ٢٦٧ .

(٢) طبع : ذو خلق دنىء، نفس المصدر ، ص ٨٠ .

(٣) الضرع : الضعيف العاجز والصغير من كل شيء . نفس المصدر ، ص ٧٩ .

(٤) اللزوميات ، ج ٢ ، ص ٤٥ .

(٥) للزوميات ، ج ٢ ، ص ٣٣٢ .

(٦) نفس المصدر ، ص ٣٣٢ .

(٧) نفس المصدر ، ص ٢٧٢ .

(٨) نفس المصدر ، ص ٢٨٠ . وللمعرى فى نفس المعنى قوله :

وبصير الأقوام مثلى أعمى فهلموا فى حندس نتصادم نفس المصدر ، ص ٣٣٩ .

وكلهم فى انتظار الموت :

دنياك دارُ كلّ ساكنها مُتوقعٌ سببًا من النَّقْلِ [٢]

وكلهم أشقياء :

ويا بلادا مشى عليها أولو افتقار وأغنياء

إذا قضى الله بالمخازى فكل من فيك أشقياء [٣]

وكلهم أشرار :

والشرُّ فى الجَدِّ القديمَ غَريزةٌ فبكلِّ نفسٍ منه عِرْقٌ ضاربُ [٤]

وكلهم قوم سوء :

وكلنا قومُ سوءٍ لا أخصُّ به بعضَ الأنامِ ولكن أجمعُ الفرقا [٥]

ومن الطبيعى بعد ذلك أن تصبح الحياة كلها تعبا :

تعبٌ كلها الحياة فما أعـ ـجبُ إلا من راغبٍ فى ازديادِ [٦]

وإذا كان أبو العلاء يعجب من الراغب فى الحياة المستزيد منها ، فإنه يرى أن العدم أفضل من الوجود :

خيرٌ لآدمَ والخلقِ الذى خرجوا من ظهره أن يكونوا قبل ما خُلقوا [٧]

وكأن العدم أفضل من الوجود ، ما دام هذا الوجود سيئول إلى فناء ، ولكن هل يمكن التسليم بأن الوجود يستوى مع العدم حتى وإن كان هذا الوجود تافهاً؟ يقول الدكتور زكريا إبراهيم " أنه لا يمكن أن يستوى فى نظر الوجود أن تكون قد عشت ووجدت بالفعل وألا تكون قد وجدت أصلا ! **وإذا كان فى استطاعة الموت أن يهدم "كل" ما كان يملكه الموجود الحى ، أو أن يقضى على "كل" ما كان يستمتع به ، فإنه لن يقوى**

---

(١) اللزوميات أو لزم ما لا يلزم ، جـ٢ ، ص ٣٣٩ .

(٢) متوقع : منتظر ، نفس المصدر ، ص ٢٣٩ .

(٣) أبو العلاء المعرى : شرح لزوم ما لا يلزم ، جـ١ ، ص ٩٣ .

(٤) المصدر السابق ص ٣٥٣ .

(٥) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ٢ ، صـ١٢٩ .

(٦) شرح ديوان سقط الزند ، ص ١١١ .

(٧) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ٢ ، ص ١٢٠ .

مطلقا على إلغاء واقعة وجوده بحيث يجعله وكأن لم يكن .. وأما إذا قيل لنا إنه لعزاء رخيص للموجود البشرى أن نقول له إن "واقعة كونه قد عاش" واقعة خالدة هيهات أن ينسحب عليها الفناء ، كان ردنا على هذا الاعتراض أن واقعة الموت هى التى تجعل من كل موجود ــ فى صميم هذه الحياة الدنيا ــ كائنا فائقا للطبيعة ! فنحن جميعا كائنات شخصية فريدة ، لا تقبل الإعادة ، ولا تقبل الابدال، وقد تكون كل كرامتنا ، وكل قيمتنا ، فى أننا نمضى ونموت ، ولكن دون أن نصبح عدما محضا ، وكأننا لم نكن أصلا أو كأننا لم نوجد يومًا " (١) .

ورغم هذا فإنه إذا كان أبو العلاء يدان بسبب نفوره من الحياة ، وإدباره عن الدنيا ، واستبشاعه للمصير الإنسانى ، فإنه يمكن القول بأن هذا الموقف دليل على طموحه الكبير وعلى نفسه التواقة إلى معرفة الحقيقة ، وحقا فإن "الدنيا قد تقنع القلوب الضئيلة والنفوس الصغيرة ، أما القلوب الطموحة والنفوس الراغبة المتطلعة فهى فى تعب مستمر واهتياج دائم ، ومن الصعب على القلب أن يحمل على الدوام هذا التناقض الذى لا ينتهى بين نفسه وبين الحياة ، وأن يظل طالبا دون أن يحظى بسؤله ، وحالما دون أن يتحقق حلمه " (٢) .

إن نزعة أبى العلاء إلى التعميم وثيقة الصلة بذلك الطابع الفلسفى الذى يميز رؤيته للحياة والكون ، فهو دائما يتجاوز البدايات والنهايات ويمتد بصره إلى ما قبل البدايات وما بعد النهايات ، وإنسان تصل رؤيته إلى هذا الامتداد والشمول والعمق لابد أن يصل فى النهاية إلى أن كل الأشياء سواء .

❁❁❁❁

٤) الجبر والاختيار :

إن طبيعة أبى العلاء الرافضة للقيود ، ولكل ما هو مقرر وراسخ ومفروض ....، جعلته يضيق بالجبر المفروض عليه ، ويحس بأن حياته كلها لا معنى لها ، وهو يعبر عن ذلك بتسلسل منطقى رصين فى هذا البيت :

ما باختيارِىَ ميلادى ولا هَرَمى ... ولا حياتى ، فهل لى بعد تخييرُ ؟

---

(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحياة ، ص ١٧٨ ن ١٧٩ .

(٢) على أدهم : بين الفلسفة والأدب ص ٣٢ .

فهو لم يختر البداية "ما باختيارى ميلادى" ولم يختر النهاية " ولا هرمى "وبين البداية والنهاية تقع حياته كلها التى لم يختر منها شيئًا" ولا حياتى" وبعد الانتقال من الجزء إلى الكل يطرح التساؤل الأخير الذى ينفى من خلاله قدرته على أن يختار "فهل لى بعد تخيير؟" ومن المؤكد أن إحساس أبى العلاء المرهف بما يموج به نهر الحياة من التخليط هو الذى قذف به إلى دائرة الفكر والتفلسف .

وصحيح أن "ما يدفع بالموجود البشرى إلى التفكير والتفلسف ، هو إدراكه لما فى الوجود من شقاء وألم وإخفاق وشر أخلاقى " [1] وهو يلجأ إلى الفكر لأنه يجد نفسه محكوما عليه بالفكر بعد أن أيقن أنه لا يستطيع الإفلات من بين جدران الكون : أرضه وسمائه :

وهل يأبقُ الإنسانُ من ملكِ ربّهِ ويخرجَ من أرضٍ له وسماءِ [2]

ورغم أن "هل" الاستفهامية تفيد معنى الإنكار لقدرة الإنسان على الإفلات من أسر الواقع الذى لا يحتمله ، إلا أن دلالات أبعد تشع من وراء هذا الاستفهام ، كاشفة المعاناة النفسية البالغة التى يلمسها شاعر لم يعد يقوى على احتمال الواقع ، ويعجز ــ فى نفس الوقت ــ عن الخروج منه ، لقد أصبح الواقع سجنا ذا قضبان فولاذية لا قبل لقدرة الشاعر على تحطيمها، وتتبدى الرغبة الجارفة فى الافلات من أسر هذا الواقع فى هذه الصيغة "وهل يأبق الإنسان ... ويخرج" حيث تمتزج الأمنية ، أمنية الهروب / الخروج بالعجز والإحباط واللا جدوى ، إنها أمنية عقيم . والواقع الذى يتمنى الشاعر الخروج منه ليس واقعا محدودًا فى إطار بلدة خاب المسعى فيها ، أو ضاقت سبل الرزق بها ، أو بانت المحبوبة عنها ، ولا محدودا فى إطار وطن انتهك ، ولكن هذا الواقع يتسع ويتسع حتى يشمل الوجود كله وتعبر عن ذلك ــ بإجمال ــ صيغة "ملك ربه" فى الشطر الأول ، ثم ــ بتفصيل ــ صيغة "أرض له وسماء" فى الشطر الثانى .

وعندما تكمن الرغبة فى الهروب من الكون كله ؛ من الأرض والسماء، فالمعنى أن الهموم قد تجاوزت هموم "الأرض" إلى هموم "السماء" ، والمعنى

---

(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحياة ، ص ٤٥ .

(٢) شرح لزوم ما لا يلزم ، جـ١ ، ص ١٥٣ .

بصيغة أخرى أن الهموم قد تجاوزت الواقع إلى الميتافيزيقا ، ومن ثم كان الحمل ثقيلا . يقول صلاح عبد الصبور عقب إحدى قراءاته لبيت أبى العلاء السالف : "أدركت فجأة ما دار فى خلد هذا الفنان النبيل الأعمى ، الذى حمل وحده فى تراثنا العربى كله عبء الإنسان على كتفيه العجوزين الناحلين ، إن الإنسان عبد، لا لأن الله أمره بعبادته ، بل لأن الحياة ذاتها عبودية وأسر ، وأين يستطيع الإنسان أن يهرب ؟. هبه استبدل بالكون كونا غيره ، الإنسان محكوم عليه بالحياة ، والاختيار المصيرى هو قبول هذا الحكم أو رفضه ، لا مجال لاستئناف أو إعادة نظر، والوسيلة الوحيدة لرفض الحكم كما قال "كامى" هى "الانتحار"[1] .

ولقد اختار أبو العلاء أن يرفض هذا الحكم ، أى اختار الانتحار ، ولكن الانتحار على طريقته . من شأن الذى يقبل الحكم بالحياة ، أن يتعامل معها، مستمتعاً بخيرها ، وغير آمن – في ذات الوقت– من شرها، غير أن أبا العلاء التزم موقف الرفض وذلك ليس على مستوى طعامه وشرابه وانفراده وتفرده فحسب ، بل على مستوى إبداعه الذى ألزم نفسه فيه بما لم يلزم الشعراء أنفسهم به .

ولكن ماذا فعل أبو العلاء عندما ضاق بالكون ، وود لو استطاع أن يفلت من بين قضبانه؟ الملفت أن الذى ضاق عليه الكون – ملك ربه ، بأرضه وسمائه– قد بدأ بهذا الحبس الاختيارى حين لزم بيته ، فضلاً عن هذين المحبسين الاضطراريين : عماه من ناحيه ، ونفسه حبيسة الجسد ، الذي يصفه بالخبث من ناحية ثانية :

أرانى فى الثلاثةِ من سجونى ... فلا تسألْ عن الخبر النَّبيثِ

لفقدى ناظرى ، ولزومِ بيتى ... وكونِ النفسِ فى الجسمِ الخبيثِ [2]

وكان يتوقع من إنسان كأبى العلاء ، وجد بصره حبيسا ، وأحس بنفسه هى الأخرى حبيسة ، كان يتوقع منه أن يقبل على الحياة ، يعب من نعيمها إلى آخر مدى ،انتقاما منها ، وله ـ فى هذا المجال ـ من بشار بن برد خير مثال .

---

(١) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر ، ضمن ديوان صلاح عبد الصور ، المجلد الثالث ، دار العودة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٧ ، ص ١٣٩ .

(٢) اللزوميات ، شرح نديم عدى ، جـ١ ، صـ ٣٠٨ .

ولكن ما حدث كان عكس ذلك تماما ، إذ أدار الرجل ظهره للحياة ، أو بالأحرى، للجانب الحسى منها . والتزم داره يفكر ويتأمل ، وهو يبدو ــ من خلال شعره ــ محاصرا بفكرة الله ، عاجزا عن الوصول إلى يقين مطلق ، ومن هنا عذابه. ذلك " أن فكرة الله لا يستطاع الإفلات منها قط ، ولعل هذا هو ما عناه كيركجارد من قوله أن الوجود البشرى فى جوهره عذاب دينى" [١] .

وإذا كان كارل ياسبرز قد ذهب إلى أنه " لا فرار من الفلسفة" فيمكن بدورنا أن نوسع المعنى ونقول إنه لا فرار للإنسان من أن يفكر ويتلمس الدروب التى تصله بالحقيقة ، صحيح أن التفكير لدى السواد الأعظم تستغرقه هموم العيش ، لكن دائرة التفكير تتسع باتساع مدارك الإنسان ، وتفتح وعيه ، وتيقظ حواسه ، ولقد كان أبو العلاء على قدر بالغ من الفطنة والذكاء واتساع الأفق .

وهو إن كان قد ذهب في بعض شعره إلي درجة ما من درجات الإيمان :

أثبتُّ لى خالقا حكيما ولست من معشرٍ نُفَاةِ [٢]

فإنه في الكثير من هذا الشعر بدا قلقا، حائراً، بل ذهب إلي إنكار النبوات والشرائع والأديان [٣] ،

بيد أن هذه العزلة التى اختارها أبو العلاء لنفسه ، لا يصح تفسيرها بما قاله أرسطو قديما من "أن حياة العزلة والتفرد لا تتهيآن إلا لإله أو حيوان ضار" [٤] ، ولكن ربما كان تفسير نيتشه أقرب إلى الصواب ، وذلك حين ذهب إلى أن الرجل الممتاز "هو ذلك المتوحد الذى يعتزل الناس لكى يعيش بعيدا عن المجتمع منطويا على نفسه مؤمنا بذاته ، وأما الرجل الضعيف فهو ذلك الذى يشعر بحاجته إلى الاجتماع بالناس والانضمام إلى القطيع والإيمان بمعايير السواد الأعظم" [٥].

---

(١) حياتى فى الشعر صـ ١٤٦ .

(٢) اللزوميات ، شرح نديم عدى ، جـ١ ، ص ٢٩٥ .

(٣) راجع طه حسين : تجديد ذكرى ابى العلاء ص ٢٦٩ :٢٧٣.

(٤) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، مكتبة مصر ، القاهرة ، (د . ت) ص ١٦٥ .

(٥) المرجع السابق ص ١٦٥ .

بالطبع لا ينبغى أن يفهم هذا الكلام على إطلاقه ، فليس كل معتزل للناس قويا ، وليس كل مندمج فى حياتهم ضعيفا ، ولكن اعتزال أبى العلاء كان من باب الزهد فى الحياة ، والترفع على شهواتها ، وذلك حين رأى هذه الشهوات شرورا يحسن الإدبار عنها لا الإقبال عليها ، وحين أيقن أن كل ملذات الحياة وشهواتها هى عند النظر البعيد هباء وإلى فناء ، فآثر أن يرفضها قبل أن ترفضه، وأن يعطيها ظهره قبل أن تدبر عنه، وكما يقرر الرجل أن الذى زهَّده فى الدنيا وناسها هو معرفته وخبرته الثاقبة ، ويقينه بأن العالم كله سيصير إلى هباء :

وزهَّدَنى فى الخَلْقِ معرفتى بهم ... وعِلْمِى بأنَّ العالمين هَبَاءُ

والخلاصة هى أن أبا العلاء هو الشاعر الذى اختار ، لأنه يعلم حدود دائرة الجبر التى يتحرك فيها هو وغيره من سائر الناس ، فهم جميعا وإن أتيحت لهم حينا فرصة الاختيار ــ مجبرون فى البداية ، ومجبرون فى النهاية ، وهو ما يعزز ويؤكد رؤيته التى تضع كل الأشياء وكل الأحياء فى موقف سواء .

❁❁❁❁

٥) العقل والنقل :

والمعرى صاحب عقل جسور ، وذهن وقور ، وهو يحترم فكره ، ويعلى من قيمة عقله ، بقدر ما ينفر من الركون إلى فكر الآخرين ، والخضوع لعقول السابقين واتباع طريقتهم .

وينفرُ عقلى مُغْضَبًا إن تركتُهُ ... سُدًى واتبعتُ الشافعىَّ ومالكا (١)

وينبغى تأمل هذا التعبير "**واتبعت الشافعى ومالكا**" لأنه يكشف طريقة أبى العلاء التى ترفض التقليد والاتباع ، وهو إن كان يرفض اتباع أصحاب المذاهب "الشافعى ومالك" ، فإنه يرفض أيضا التدين الموروث والملقن من قبل الآباء والأقارب :

وينشأُ ناشئُ الفِتيانِ منَّا ... على ما كان عَوَّدَهُ أبوه
وما دان الفتى بحجًا ولَكَن ... يُعَلِّمُهُ التدينَ أقربوه (١)

---

(١) اللزوميات ، جـ٢ ، ص ١٥٠ .

وهو يقف موقف الرفض إزاء العلم الذي يُنقل له دون أن يكون مؤيدا بالعقل:

يقولون إن الجسمَ يُنْقَلُ روحُه إلى غيره حتى يهذبها النقلُ
فلا تقبلنْ ما يخبرونَك ضِلَّةً إذا لم يؤيدْ ما أتوكْ به العقلُ (٢)

ويتضح رفض أبى العلاء للإتباع من خلال صياغته الحاسمة "**يقولون** ... **فلا تقبلن**" . فهو ينبذ التقليد، وليس عقله فقط هو الذى ينبذه ، بل يقرر أن روح الشرائع كلها كذلك لاسيما إذا كان هذا التقليد لا يخضع لقياس :

والعقل يعجبُ والشرائعُ كلُّها خَبَرٌ يُقلَّدُ لم يَقِسْهُ قائسُ (٣)

وفى مقابل النفور من أصحاب المذاهب ، ومن طريقة الآباء والأقارب ، يبالغ المعرى فى الإعلاء من شأن العقل حتى يصبح هو المرجع الوحيد ، بل هو النبى الألمعى :

أيها الغِرُّ إن خُصِصْتَ بعقلٍ فاسألنْهُ فكلُّ عقلٍ نبى (٤)

واعتداد المعرى بعقله ، واعتزازه به ، يعد أمرا جوهريا يدعم شخصيته الصلبة التى وقفت فى مواجهة تراث عالم بأسره وهى حبيسة بيت متواضع . ثمة أسباب جعلت أبا العلاء يدير ظهره للمعطى الناجز ، ويعمد إلى اكتشاف الحقيقة بنفسه ، **نورد هنا أربعة منها** "أولها ما تميز به المعرى وما فطر عليه من نباهة وأصالة فى الرأى ، وثانيها أن مسألة "ما الحقيقة" وإن كانت معروفة منذ سنين الإسلام الأولى ، لكنها أصبحت حاسمة وجوهرية فى القرنين الثالث والرابع وسط اختلاط الآراء وتعارض المذاهب وشيوع مذاهب الفلسفة وأدوات المنطق ، وادعاؤهما القدرة على تمييز الحق من الباطل . وثالث الأسباب محبسا أبى العلاء ، عماه وسجنه وما أتاح له ذلك من إعمال الفكر فى تأمل لا ينقطع إلا لمحاضرة تلاميذه أو لقضاء حاجة ، والسبب الرابع ، ولعله الحاسم ، هو أن المعرى قد نفض عن فهمه براقع التقليد الأعمى فأخضع دون الكثيرين ما يتقبله

---

(١) المرجع السابق : ص ٣ ، ٤ .
(٢) اللزوميات ، جت٢ ، ص ١٧١ .
(٣) نفسه ، ص ٢٠ .
(٤) اللزوميات ، تحقيق وشرح نديم عدى ، جـ ٣ ص ١٧١٦ .

للتمحص فى ضوء معيار حاسم ألا وهو العقل " [١] .

وإذا كانت كفة الشك قد رجحت في ذهن أبي العلاء ووجدانه، وأصبح منتهى اجتهاده أن يظن وأن يحدس ، أو كما يقرر :"... وإنما أقصى اجتهادى أن أظن وأحدسا" ، فإنه فى مقابل هذا قد سعى إلى المعرفة التى تأتيه من باب العقل، فالعقل – لديه – هو الإمام ، وليس ثمة إمام يستحق أن يؤتم به سواه :

- .... **ما إمامى سوى عقلى** [٢]

- **كذِبَ الظَّنُّ لا إمامَ سوى العقل .....** [٣]

قد يؤدى هذا الاعتداد بالعقل ، إلى النفور من دنيا الناس الذين أفسدوا الكون والحياة حين أفسدوا عقولهم تحت تأثير الخضوع والتقليد الأعمى .

ولقد تمادى أبو العلاء فى الإعلاء من شأن العقل ، حتى إنه كان يُخضع بعض الأمور الإلهية لفهم العقل ، وها هو يتهكم على المفسرين الذين أثبتوا لله مكانا وهم يفسرون قوله تعالى :"**الرحمن على العرش استوى**" فى حين كانوا قد نفوا عنه الزمان والمكان :

قلتمْ لنا خالقٌ حكيمٌ	**قلنا صدقْتمْ كذا نقولُ**
زعمتموه بلا مكانٍ	**ولا زمانٍ ألا فقولوا**
هذا كلامٌ له خَبِيٌّ	**معناه ليست لنا عقولُ** [٤]

أراد أبو العلاء أن يكون العقل **مرجعاً** ، ورغم هذه الصراحة البادية فى آرائه، إلا أنه يصرح بأنه قد عجز عن النطق بكل ما يراه ويؤمن به، وأن عقله قد اضطر إلى الكذب؛ إذ قال بما لا يعتقد :

---

(١) محمد شفيق شيا: فى الأدب الفلسفى ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ط١، ١٩٨١، ص ١٥٠

(٢) البيت الكامل هو :

سأتبع من يدعو إلى الخير جاهدا   وأرحل عنها ما إمامى سوى عقلى

اللزوميات ، ص ٢١٠

(٣) هذا صدر بيت عجزه : "مشيرا فى صبحه والمساء"، راجع : شرح لزوم ما لا يلزم /جـ١ ، ص ١٦٥ .

(٤) اللزوميات ، أو لزوم ما لا يلزم جـ٢ ، ص ١٧٩ .

تعالى الله فهو بنا خبيرُ   قد اضطرتْ إلى الكذب العقولُ
نقولُ على المجازِ وقد علمنا   بأن الأمرَ ليس كما نقول [1]

وهذا يعنى أن الرجل ما زال متحفظا فى بعض آرائه ، وفى عرض أفكاره :

إذا قلتُ المحالَ رفعتُ صوتى   وإن قلت اليقينَ أطلتُ همسى [2]

وهو رغم استخدامه الواسع للعقل، لم يظفر ولو ببعض مما كان ينشده من يقين ، وكل ما استطاع أن يظفر به هو استخدام الظن :

وقد عُدِمَ التَّيقن فى زمانٍ   حَصَلْنَا من حجاهُ على التظنى [3]

ونراه يلح على نفس المعنى حيث يقول :

أما اليقينُ فلا يقينَ ، وإنما   أقصى اجتهادى أن أظُنَّ وأحْدِسَا [4]

وعلى هذا يعجز العقل عن أن يصل بالمعرى إلى شاطئ اليقين ، وحينئذ نراه يعترف بما فوق العقل :

والعقل زَيْنٌ ، ولكن فوقه قَدَرٌ   فماله فى ابتغاء الرزق تأثيرُ [5]

ويبقى أن المعرى قد ذهب مذهبا بعيدا فى اعتداده بالعقل ، وهو اعتداد لا يكاد يدانيه أى اعتداد بشيء آخر ، ولعل هذه المغالاة فى استخدام العقل هى رد فعل لقوة تيار النقل الذى اكتسح أمامه معظم طوائف المجتمع، فصاغ منها نسخا متشابهة مكرورة ، وأصبحت من ثم مادة صالحة للانضواء تحت ما يؤمن به أبو العلاء من مبدأ التسوية بين الأشياء والأحياء .

❁❁❁❁

٦) البداية والنهاية :

يرى أبو العلاء الحياة مليئة بصنوف الشرور وألوان العذاب . ولكن هل نوافقه على الانسحاب منها والاعتكاف داخل قوقعة الذات ، والاستمرار فى لعن الحياة والسخرية من الأحياء . لا أحد يغفل عن الجانب المأساوى فى الحياة ، ولكن هذا لا ينبغى أن يقف عائقا دون منح الحياة المعنى من خلال تحديد

---

(١) نفس المصدر ، ص ١٧٩ .
(٢) نفسه ، ص ٣٦
(٣) نفسه ، ص ٣٧٥ .
(٤) نفسه ، ص ٢٣ .
(٥) اللزوميات ، تحقيق وشرح نديم عدى ، جـ٢ ، ص ٥٨٧ .

الأهداف التى من شأنها أن ترقى بالحياة وتجعلها جديرة بأن تعاش ، لقد ارتبط "العيش" لدى أبى العلاء بالشقاء :

وقد بَلَوْنا العيشَ أطوارَهُ   فما وجدنا فيه غيرَ الشقاءِ (١)

كما ارتبطت "الدنيا" بنفى المسرات :

أبى الدهرُ جوداً بالسرورِ وإن دنا   إليه الفتى أو ناله فَهْوَ سارقُ (٢)

وهو يرى أن الصلاح والخير فى الدنيا عارضين ، أما الفساد والشر فهما القاعدة ، والإنسان لا يستطيع- مهما حاول - أن يغير جلده أو يغير طبيعته ، وكيف؟ وهو لم يختر لنفسه ، ولكنه أسير طبعه الذى ورثه عن جذوره :

حوتنا شرورٌ لا صلاح لمثلها   فإن شذَّ منا صالحٌ فهو نادرُ
وما فَسَدتْ أخلاقُنا باختيارِنا   ولكنْ بأمرٍ سَّببتْه المقادِرُ
وفى الأصلِ غدْرٌ والفروعِ تَوابعٌ   وكيف وفاء النجل والأبُ غادر ؟
إذا اعتلت الأفعالُ جاءتْ عَليلة   كحالاتِها أسماؤها والمصادُر
فقلْ للغرابِ الجونِ إن كان سامعًا   أأنت على تغيير لونك قادر ؟ (٣)

ولا شك أن أبا العلاء يشعر بفداحة مأساة مصيره الدنيوى ، يبدو ذلك من خلال يأسه من الإصلاح "حوتنا شرور لاصلاح لمثلها" ورؤيته بندرة الصلاح "فإن شذ منا صالح فهو نادر" وإيمانه بسطوة المقادير التى لم تترك فرصة فى الاختيار ، ففساد الخلائق لا يرجع إلي علل كامنة فيها ، بل يرجع إلى أسباب قدرية مفروضة عليها "وما فسدت أخلاقنا باختيارنا .." وما دام الأصل قد فسد فلا أمل فى إصلاح الفروع "وفى الأصل غدر والفروع توابع" . ثم يصل أبو العلاء إلى قمة إحساسه بالمأساة من خلال التعبير بالاستفهام الإنكارى الممزوج بالحكمة : **وكيف وفاء النجل والأب غادر ؟**

ويزيد البرهان على ذلك بهذا الأسلوب المنطقى :

إذا اعتلت الأفعال جاءت عليلة   كحالاتها أسماؤها والمصادر

وواضح أنها حكمة عليلة لا تفتح أبواب الأمل ، بل تغلق النوافذ والدروب، لكنها ــ مع ذلك ــ لابد أن تترك أصداءها فى نفس كل من يطلع عليها مهما

---

(١) شرح لزوم ما لا يلزم ، جـ١، ص١٨٥ .
(٢) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم،جـ٢،ص ١١٩.
(٣) اللزوميات،تحقيق وشرح نديم عدى ، جـ٢ ، ص ٥٦١ .

بلغت درجة تصالحه مع الحياة ورضاه عنها ، ولابد أن تفتح أمامه نوافذ من الوعى يرى من خلالها الوجه الآخر للحياة ، ولعله الوجه الأقرب إلى الصحة والدقة . إن طبيعة أبى العلاء لم تكن مؤهلة لرؤية الحياة من خلال وجهها البكر المشرق ، ولكن من خلال وجهها المجرب المتغضن . فهى ــ فى نظره ــ لعوب تتفنن فى اللهو بعواطف بنيها ، وهى لا تكف عن إغرائهم بمفاتنها فى الوقت الذى تغمد فى صدروهم سكاكينها [١] .

وهى كانت كذلك مع الآباء والأجداد ، وستظل كذلك مع الأبناء والأحفاد ، إنها لا تستطيع أن تغير جلدها ، أو أن تتحرك بدوافع غير دوافعها ، والحياة لدى المعرى لا تنفصل عن بنيها من البشر ، ولذا فإن حكمه على الحياة ينسحب على البشر الذين يمنحون هذه الحياة المعنى .. ودوافع البشر لا تتغير ، فالغدر كامن فى الجذور ويسرى فى الفروع ، ومن ثم فإن رؤية أبى العلاء تنحو نحوا مختلفا ، ففى حين نرى غيره من الأدباء والمفكرين يحملون على معاصريهم ويرون فيهم صورة مشوهة للإنسان الذى كان فارسا فى الزمان الخلى ، نجد أبا العلاء يرى إنسان عصره ، نتيجة طبيعية لجده ، ومقدمة لحفيده ، تجمعهم جميعًا دماء واحدة ، وعواطف واحدة ، ودوافع واحدة . وهو لذلك لا يحمل على الابن ما دام يتحرك ــ رغما عنه ــ بدوافع الأب :

وكيف وفاء النجل والأب غادر

إن الأرض مذ خلقت وهى ساحة للشرور ، ومن يتصورها على غير هذه الصورة فقد ضل :

ما كان فى الأرض من خيرٍ ومن كرمٍ ضَلَّ من قال إن الأكرمين فَنُوا [٢]

والجهول هو الذى يظن أن أهل الأرض كانوا صالحين ثم حل بهم الفساد :

وهكذا كان أهل الأرض مذ فُطِروا فلا يظنَّ جهولٌ أنهم فسدوا [٣]

---

(١) يقول أبو العلاء فى هذا المعنى : إنما دنياك غانيةُ لم يهنأ زوجَها العُرْسْ
أم شبل فوقها لبد ظفرها من قتلنا ورس
اللزوميات ، جـ٢ ، ص٣٣٣ .

(٢) راجع فى هذا : عبد الكريم الخطابى : رهين المحبسين "أبو العلاء المعرى بين الإيمان والإلحاد" ، دار اللواء للنشر والتوزيع ، الرياض ، المملكة العربية السعودية ، ط١ ، ١٩٨٠ م.

(٣) اللزوميات تحقيق وشرح نديم عدى ، جـ١ ، ص ٤٢٠ .

إن الطباع التى تتحرك في دماء البشر واحدة ، فالممالك تتغير ، والدول تتبدل ، ولكن طباع الناس : رجالا ونساء لا تتبدل ولا تتحول :

تغيرَ ملكُ حميرَ ثم كسرى	ولم تقبلْ تغيرَها الطباعُ
وجَدتُ الناسَ فى جبلٍ وسهلٍ	كأنهمُ الذئابُ أو السِّباع
رجالٌ مثل ما اهترشت كلابٌ	ونسوان كما اغتلم الضباع [1]

وهذه الدوافع الثابتة التى يراها أبو العلاء فاعلة فى نفوس البشر لا تنفصل عن مبدأ "التسوية" الذى آمن به ، وسرى فى أوصال شعره كما تسرى الدماء فى العروق ، بل لا تنفصل عن مبدأ التعميم الأثير لديه والذى أطلق من خلاله ، أحكاما عامة وثابتة وضعت كل الأمور وكل الأشياء فى مرتبة سواء.

إن أبا العلاء يشعر بأن وجوده كالعدم ، لذا فإنه ينتظر الموت مرحباً " **يا مرحبا بالموت** .." وشعره يكشف عن الغياب الأصلى فى الحياة ، فالحياة غائبة جوهريا ، لا الآن وحسب ، بل أمس وغدا ، فليس العالم والتاريخ إلا سلسلة من الغياب الدائم والحضور ، وليس الإنسان إلا سقوطاً متتابعاً ينتظر نهايته . هكذا يستعجل أبو العلاء الموت ، كأنه يرفض وجودا يحدده الانتظار " [2] .

لقد انسحب شك أبى العلاء على كل شيء ، فهو يشك فى البداية ويرى أن آدم مجرد أسطورة :

قال قومٌ ولا أدينُ بما قا	لوه إنَّ ابنَ آدم كابنِ عرس
جهل الناس ما أبوه على الدهر	ولكنه مسمى بحرس
فى حديث رواه قومٌ لقومٍ	رهن طرسٍ مستنسخٍ بعد طرس [3]

كما شك فى النهاية :

يا مرحبا بالموت من متَنَظَّرٍ	إن كان ثَمَّ تعارفٌ وتلاقِ [4]

وبين البداية والنهاية كان الظن والحدس مبلغا علمه :

أما اليقينُ فلا يقينَ وإنما	أقصى اجتهادى أن أظنَّ وأحْدِسا [5]

---

(١) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ٢ ، ص ٨٣ .

(٢) أدونيس "على أحمد سعيد" : مقدمة للشعر العربى ، دار العودة ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٨٣ ، ص . ٦٣ ، ٦٤ .

(٣) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢ ، ص ٤٣ .

(٤) نفسه ، ص ١٤٠ . (٥) نفسه ، ص ٢٣ .

الخاتمة :

والمعرى ـــ فى النهاية ـــ ليس محرضا على الاعتقاد بمذهب معين ، ولم يك معنيا بذلك، ربما لأنه رأى نفسه أكبر من المذاهب ، ولعله لم يعثر في المعتقدات على ما يبدد ضباب شكه ويشعل جذوة يقينه ، ومع هذا ، أو ربما من أجل هذا ، فإن أدبه يحرض دون قصد ، ويعلم دون عمد ، ويوقظ العقل دون قرع الآذان ، ويتسلل إلى الوجدان رغم ما يحمله من نذر ، ويكسب ود الآخرين وتعاطفهم وهو يهددهم ويتوعدهم ، ويخرج قارءه فى النهاية ـــ سواء اتفق معه أو اختلف ـــ وهو أعمق وعيا وأدق شعورا .

إن أعظم ما فى أبى العلاء هو أنه "ضرب للعالم مثلا قليل النظير في المطابقة بين مرامى التفكير وأسلوب الحياة" [1] وهذا ما جعل طه حسين يطلق لفظ الفيلسوف أو الحكيم عليه معللا ذلك بأنه قد "أجاد الحكمة علما وعملا أى بحث عن حقائق هذا العالم ، وكانت حياته موافقة لنتائج بحثه" [2]

وأيا ما كانت رؤية أبي العلاء ، فإنه سيظل نموذجا للإنسان الذى لم يزيف مشاعره ولم يطوع فكره إلا لما يعتقد ، ولم ينطق إلا بما يحس سواء فى شئون الأرض أم في أمور السماء .

مفتاح أبى العلاء يكمن إذن فى شعره الذى قاله ، وليس فيما قيل عنه من آراء وأحكام ؛ ذلك أن هذه الآراء والأحكام قد تتعدد وتتنوع ، وقد تتناقض وتتضارب، ويظل أبو العلاء حائرا بين الجبر والاختيار ، الخير والشر ، العقل والنقل ، اليقين والشك ، الحياة والموت ، غير أن هذه الحيرة هى وليدة المعرفة ؛ وليدة هذه التيارات المتلاطمة التى عصفت بنفسه حينا ، لكنها ما لبثت أن هدأت ثم تبلورت فى هذه الذات العلائية صاحبة الموقف الواضح والأسلوب المحدد ، وذلك على الرغم مما قد يبدو فوق السطح من تناقضات ناجمة ربما من زحام الأسئلة واحتشادها في ذهنه، وربما مراعاة منه لقدرة الآخرين على الاحتمال. وإنه لجدير بنا فى هذا المجال أن نتأمل طويلا قوله :

---

(١) على أدهم : بين الفلسفة والأدب ص ٣٢ .

(٢) د. طه حسين : تجديد ذكرى أبى العلاء ص ٢٣٣ .

إذا قلتُ المحال رفعت صوتى   وإن قلت اليقين أطلت همسى [1]

وثقافة أبى العلاء الموسوعية أهلته إلى النفاذ للجذر الذى يوحّد بين الفروع، وهو فى هذا يخالف ما كان سائدا فى عصره وفى غير عصره حين يكون التركيز على فرع يُتخذ ليُرى الكون كله من خلاله ، ومن هنا كان تهكم أبى العلاء على ما يرى من خلاف بين أصحاب المذاهب :

أجازَ الشافعىُّ فَعَالَ شَيءٍ   وقال أبو حنيفةَ لا يجوزُ
فضّلَ الشِّيبُ والشبَّان منَّا   وما اهتدت الفتاةُ ولا العجوزُ [2]

فلئن كان البعض يرى فى هذا الخلاف رحمة فإن أبا العلاء يراه على غير ذلك، وما ذلك إلا لأن نظره معلق بالجوهر الموحِّد الذى انبثقت عنه المذاهب ، أكثر مما هو معلق بالمذاهب نفسها . فلئن كان من شأن الجوهر أن يوحد فإن من شأن الفروع أن تفرق، فلا يبلغ الرجال هداية ، ولا تسلم النسوة من الوقوع فى شباك العماية .

وتعلق الرجل بالجوهر الموحد هو الذى يجعل كافة العبادات تتبلور لديه فى صورة الثمرة المنتظره من ورائها، والتى تتمثل فى نبذ الشر وتمجيد الخير :

ما الخيرُ صومٌ يذوبُ الصائمون له   ولا صلاةٌ ، ولا صوفٌ على الجسد
وإنما هو تَرْكُ الشرِّ مطَّرحًا   ونفضُكَ الصَّدْرَ من غِلٍّ ومن حسدِ [3]

إن فروع العبادات تُرَدُّ فى النهاية إلى جذر واحد هو الخير الذى ينبغى أن ينضح من النفس الإنسانية ليفيض على الكون ، وإلا فلا معنى لهذه العبادات ولا قيمة للشكل الطقوسى الذى تُمارس به . وأبو العلاء هنا يؤكد على ما تؤكد عليه الأديان جميعا ، ولا يغيب عن أذهاننا ونحن نقرأ قوله السابق تلك الآيات القرآنية والأحاديث النبوية التى تؤكد أن قيمة العبادة مرتهنة بمردودها السلوكى. ويتجاوز هاجس التوحيد أو التأليف الذى يحكم نظرة أبى العلاء حدود فروع الدين الواحد ليصبح أكثر رحابة وتسامحا ، وذلك حين يصدر عن اتجاه فكرى يوحد بين

---

(١) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ٢ ، ص ٣٦ .

(٢) اللزوميات ، تحقيق أمين عبد العزيز الخانجى ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، والمجلد جزءان (د.ت) ، جـ٢ ، ص٤ .

(٣) نفسه ، جـ١ ، ص ٢٧٢ .

الأديان ، ومن ثم فإنه يدين ما يحدث بينها من خلافات :

يا آل إسرالَ هل يُرجى مسيحُكُمُ ... هيهات قد مَيَّزَ الأشياءَ من خُلبا
قلنا : أتانا ولم يصلبْ ، وقولكمُ ... ما جاءَ بعدُ ، وقالت أمةٌ صُلبا (١)

وهو يبدى رغبته فى هذا التوحيد من خلال استنكاره لما يراه من مظاهر التفريق . ولأن نظر أبى العلاء معلق دائما بالثمرة النهائية أو الأثر الباقى ، فإنه يبدى عجبه – فيما يرى – من عجز الأديان على اختلافها من استئصال جذور الشر من نفس الإنسان :

متمجِّسون ومسلمون ، ومعشرٌ ... متنصِّرون ، وهائدون رسائسُ
وبيوتُ نيرانٍ تزارُ تعبدًا ... ومساجدٌ معمورةٌ وكنائسُ
والصابئون يعظِّمون كواكبًا ... وطباعُ كُلٍّ فى الشرور حبائسُ (٢)

وتتجلى الرؤية التوحيدية أو التأليفية لأبى العلاء هنا فى قيمة الشر التى تتسرب فى كل النفوس من مسلمين ومسيحيين ويهود ومجوس .

وعلى هذا فإن أبا العلاء قادر دائما على أن يرى ما يجمع بين الأشياء والكائنات والناس على الرغم مما قد يبدو بينها من اختلاف وتباين ، يسعفه فى هذا روح صافية تعالت وتسامت ، فضلا عن عقل جسور يحلق فى أفق عال فيرى بعين النسر احتفالية ميلاد الإنسان ثم بعد دقيقة من الزمان يشهد جنازته ، فلا يرى معنى للغناء فى البداية ولا جدوى للبكاء فى النهاية . فقط ستظل الحمامة تغمغم ويظل هو يتسائل : "أبكت تلكم الحمامة أم غنت.؟

وأخيراً يأمل البحث أن يكون قد وفق – ولو بدرجة ما – فى رد تعدد رؤى أبى العلاء إلى الأصل الذى انبثقت منه ، وهو ما مازج نفس الرجل وخالط فكره وملأ كيانه بأن كل الأشياء سواء .

ولئن استطاع البحث أن يخطو على طريق الحفر حول الجذور الأسلوبية ليمسك بما أسماه بـ"صيغ التسوية" التى كانت أداة للتعبير عن موقف الشاعر الذى يميل إلى التسوية بين الأشياء فإنه لم يزل يطمح إلي تسليط مزيد من الضوء لإبراز هذا الموقف ولكن من خلال الحفر حول الجذور الفلسفية .

---

(١) نفسه ، جـ١ ، ص ٩٦ .

(٢) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ٢ ، ص ٢٠، ٢١ .

ثانياً : رؤيـــة فلسفيـة

تمهيد

طه حسين (الإنـجاز والوعد)

ذهب طه حسين – حين كتب عن فلسفة أبى العلاء – إلى أن الرجل لم يزل مجهولا، وأن ثمة حوائل " حالت بين العقول ، وبين فلسفته، فجعلته مجهولا للتاريخ والمؤرخين على السواء " ويفصّل طه حسين قوله" بأن من كتبوا عن الرجل من العرب لم يحفلوا إلا بذكائه وذاكرته ولغته وإلحاده ... من غير أن يحفلوا بمادة هذا الذكاء ، ومصدر هذا الإلحاد ، وكذلك الذين أرخوه من الفرنج ، لم يستطيعوا أن يفهموا فلسفته؛ لغموض ألفاظه وأساليبه من جهة ، ولغموض الكتب والأسفار التى أُلفت فى الفلسفة الإسلامية عامة من جهة أخرى" ثم انتهى طه حسين إلى أنه " أول من استطاع أن يفصّل الفلسفة العلائية تفصيلا يُظهر الناس على أسرارها ودقائقها ، وينزلها من عقولهم منزلة الشئ الواضح المفهوم " ولم يشأ طه حسين أن يغلق الباب بحجة أن الكلمة الفصل قد قيلت فى أبى العلاء ، ولكنه تركه مفتوحا حين تمنى لو أتيحت له الفرصة كى يرد فلسفة أبى العلاء إلى مصادرها ولينقد هذه الفلسفة نقدا يميز حقها من باطلها، ويفرق بين الخطأ فيها والصواب [(١)] . وبعد ربع قرن عاد طه حسين ليستأنف الحديث عن أبى العلاء [(٢)]، فإذا بدراسته تكرار لبعض ما قيل. وكنا نتوقع بعد هذه المدة الزمنية أن يستثمر طه حسين ما سبق أن أنجزه فيما يتصل بفلسفة أبى العلاء: منشئها ومصادرها وأصولها [(٣)] ليضع يده على القانون الذى يحكمها ، ويكون بهذا قد وفّى بوعده ، ولكن يبدو أن زحمة الحياة قد أخذته ، لكنه عاد مرة أخرى يلوح لنا بالوعد ، أو بما يشبه الوعد ، وذلك فى مقال ضاف عن "الأدب الأسود" يقول فيه:"وقد يتاح لى ، وقد يتاح لغيرى من الدارسين لأبى العلاء ، أن نستقصى أصول فلسفته المتشائمة ، وأن نوازن بينها وبين فلسفة المتشائمين

---

(١) د. طه حسين : تجديد ذكرى أبى العلاء،دار المعارف بمصر، ط٦، ١٩٦٦ ص ٢٣٢ : ٢٣٣.

(٢) الإشارة هنا إلى كتاب " مع أبى العلاء فى سجنه" الذى انتهى طه حسين من كتابته سنة ١٩٣٩م. وكان قد انتهى من أطروحته التى نشرها فى كتابه " تجديد ذكرى أبى العلاء" سنة ١٩١٤م.

(٣) تجديد ذكرى أبى العلاء ، ص ٢٣٢ – ٢٨٨.

المحدثين" [1] ولكن يبدو أن مشاغل الحياة قد شغلته ثانية عن صحبة أبى العلاء. غير أن الإنجاز الذى قدمه منذ البدء يمكن أن يساعدنا فى محاولة الوصول إلى هذا القانون لا سيما وقد أتيح لنا ما لم يتح لسابقينا من إنجازات نقدية تتصل باللغة وعلم الأسلوب مما يمكن أن يوسع مجال الرؤية أمامنا.

وإذا كان الجزء السالف من الدراسة قد حاول أن يلتمس رؤية أبي العلاء للحياة والكون من خلال بصمته الأسلوبية، فإن نتائج الدراسة الأسلوبية يمكن أن توظف لخدمة الرؤية الفلسفية العامة ، لا سيما إذا ما أتيحت الفرصة للنظر إلى الإبداع العلائى من أفق عال. أما المبدأ الأساس الذى يرد إليه الإبداع الشعرى لأبى العلاء بوجه عام حسب ما تبين من خلال الدراسة السابقة فهو "التسوية بين الأشياء" مما أدى إلى أن ينعكس هذا المبدأ على رؤية الشاعر للحياة بشكل عام . وهذا ما سيبدو من خلال المحاور الآتية :

١ـ الحركة نحو الداخل :

عاش أبو العلاء فى عصر اتسعت فيه الجغرافيا أفقيا ، وتعمق التاريخ رأسيا، وكانت البيئة مهيأة لأن يرى الناس أكثر وأعمق، لكن أبا العلاء الذي فقد بصره كان قد جمَّع كل حواسه فى بصيرته التى أسعفته على أن يرى ما لا يراه الآخرون ، وأن يسمع ما لا يسمعون. فقد نظر إلى الشعراء من حوله ومن قبله فوجد أن بصرهم قد خدمهم، لكنه فى ذات الوقت قد خذلهم ؛خدمهم حين رأوا الحياة بكل ما تزخر به من مواقف وأشكال وألوان ومباهج ومفاسد وشهوات ومطامح ، فانكبوا عليها واصفين أو مادحين أو راثين أو قادحين أو متباهين ... لكن هذا البصر خذلهم حين شغلهم عن أنفسهم بما حولهم، وهم إن عادوا إلى أنفسهم فسرعان ما يتزحزحون بمنأى عن حدود هذه النفوس بفعل عوامل الجذب الخارجية التى تبهر العيون، وتخلب العقول، وربما تأسر النفوس. أما حركة أبى العلاء فكانت معاكسة، لأنها كانت معنية بالاتجاه نحو العوالم الجوانية التى يستطيع أن يستكشفها ببصيرته ، طالما أنه عاجز عن استكشاف العوالم الخارجية ببصره. لقد أفرغ الشعراء طاقتهم وهم يَسْبحون فى محيط الحياة، أما هو فقد

(١) د. طه حسين: ألوان، دار المعارف ، ط٣ ، ص ٢٢٧.

تفرغ للغوص فى أعماق النفس، يسبر أغوارها، ويفشى أسرارها، وذلك من خلال إطلاق الأحكام العامة والحقائق المجردة ، تارة يسعفه فى ذلك عقل الفيلسوف، وتارة أخرى يعمد إلى تصوير هذه الحقائق وتلك الأحكام فى مواقف وصور ورموز وإيماءات وإحالات وإيحاءات، يسعفه فى ذلك وجدان الأديب؛ مرهف الحس، دقيق الشعور. وهو فى كلتا الحالتين معنى بتصوير ما هو كائن، تاركا ما ينبغى أن يكون لوعاظ عصره وفقهائه ، وهم كثر.

❁❁❁❁

٢ـ المعرفـــة والزهـــد:

لقد قرر أبو العلاء أن يدير ظهره للحياة وأن يعتزل الناس ، لأنه رآهم يشتركون فى الطباع التى يغلب عليها اللؤم والخداع، ومن ثم كان زهده فيهم، فلو أنه رآهم متباينين ؛ يسمو البعض ويدنو الآخر ، لانحاز إلى الفريق الأول ، ولاختار من يروق لنفسه منهم ، لكن لأنه ينظر عميقا فى أغوار الإنسان ، فإنه يراه على حقيقته ، ثم إنه لا يخدع نفسه عن هذه الحقيقة بدافع من الأوهام التى تزينها الآمال. لقد عرف أبو العلاء الإنسان ، لكنه دفع ثمن هذه المعرفة غاليا ، ولقد كان علمه به واسعا، لكن هذا العلم هو الذى قتله، أو هو الذى أخلده وأحياه. إن هذا العلم وتلك المعرفة زهدتاه ليس فى الإنسان فحسب، بل فى الخلق كله :

وزَهَّدنى فى الخلق مَعْرِفتى بهِمْ ... وعِلْمِى بأنَّ العالمينَ هباءُ (١)

وإذا كان أبو العلاء قد نظر إلى أبيه على أنه قد جنى عليه فى البدء حين كان سببا فى وجوده، فإن معرفته قد جنت عليه بعد ذلك ، وذلك حين زهدته فى الناس وحولته عنهم ، فهم لا يستحقون عناء وصلهم ، وكيف ؟ وهم صائرون إلى "هباء" ، فهم إن تساووا فيما تنطوى عليه نفوسهم فى الدنيا، فإنهم سيكونون أكثر مساواة بعد الموت وذلك حين تتحلل منهم الأجساد ويتبدد المستخفى فى الصدور ، لتطيِّر الريح هذا وذاك هباء ما من سبيل إلى التفريق بين ذراته. فهم متساوون فى حياتهم، ومن الطبيعى أن يكونوا متساوين بعد مماتهم.

❁❁❁❁

(١) أبو العلا المعرى : شرح لزوم ما لا يلزم ، سلسلة ذخائر العرب ، رقم (١٣) تأليف د. طه حسين، إبراهيم الإبيارى ، دار المعارف بمصر (د.ت) ، جـ ١ ص٥٨.

٣ـ النظـر فى وجـه الحيـاة

كان أبو العلاء واحدا من هؤلاء القلائل الذين كانت معرفتهم عبئا عليهم، فقد كان يطمح أن يتحول فكره إلى عمل ، ومعرفته إلى واقع ، لكن الأيام علمته أن هوة واسعة بين ما يتمناه وما يحياه ، ولأنه لم يكن مفطورا على مهادنة الحياة ، بل كان مفطورا على مواجهتها وكشف بشاعتها، وكما يقول صلاح عبد الصبور: "إن الفلاسفة والأنبياء والشعراء ينظرون إلى الحياة فى وجهها ، لا فى قفاها (إذا استعرنا تعبير كامى) ، وينظرون إليها ككل لا كشذرات متفرقة فى أيام وساعات، ومن هنا فإن همومهم يختلط فيها الميتافيزيقيا والواقع ، والموت والحياة ، والفكر والحلم ، وكثيرا ما تثقل هذه النظرة الكاشفة الثاقبة على نفوسهم، وينتابهم الشك فى إمكان الإصلاح، ولذلك فإن فى حياة كل شاعر أو نبى أو فيلسوف لحظات من اليأس المرير أو الاستبشاع الشامل للواقع والطبيعة [١].

وهذه العبارة هى أصدق ما تكون فى تشخيص حالة أبى العلاء، فالرجل بالفعل كان ينظر فى وجه الحياة ليراه على حقيقته بلا مساحيق وبلا أوهام، وهو أيضا كان ينظر إلى الحياة ككل، ومن ثم فقد كانت همومه أكبر من أن تكون هموما دنيوية؛ إنها تلك الهموم الكبرى التى تنصهر فى بوتقتها البدايات والنهايات ، الطموحات والخيبات، إنها هموم إنسان ظل يطرح الأسئلة ، وما من إجابات شافية ، لقد كان يُعمل عقله فى كل المسارات ، وكان يتحرك فى كل الاتجاهات بحثا عن يقين يعين ، لكن الطرف كان فى كل مرة يرتد حسيرا. كان يحاول أن يصعد إلى أعلى فيسقط سُلّمه، وكان يتطلع إلى أسفل ، فينقطع رجاؤه. ولنتأمل قوله:

وكيف صُعودى إلى الثريَّا بلا سُلَّمِ [٢]

---

(١) صلاح عبد الصبور: حياتى فى الشعر، ضمن ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثالث، دار العودة ، بيروت، ط٢، ١٩٧٧، ص ١٣٦ – ١٣٧.

(٢) أبو العلاء: اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، طبعه وعلق عليه : عزيز بك زند، مطبعة المحروسة بمصر سنة ١٨٩٥، جـ٢، ص ٣٢٠.

فى ضوء قوله :

أرسلْتَ غَرْبَكَ تبغى الماءَ مجتهدا وما على الغَرْبِ لمَّا خانَكَ المَرَسُ (١)

فى كل من البيتين غاية ووسيلة ؛ الغاية فى البيت الأول هى الوصول إلى الثريا ، أما وسيلة الوصول فهى السلم، وهو غير موجود. الغاية فى البيت الثانى هى الوصول إلى الماء الموجود فى قاع البئر ، والوسيلة هى الدلو المعلقة بحبل ، لكن ما إن يُهَمَّ بسحب الدلو حتى ينقطع الحبل. هلى يمكن القول بأن الثريا التى يدرك الشاعر أنه لا سبيل إلى بلوغها لأنه لا يملك أداة الوصول، وكذا الماء الذى ما إن يَهُم بجذبه حتى ينقطع رجاؤه فيه –هل يمكن القول بأن العنصرين (الثريا – الماء) ليسا إلا رمزين لهذه الحقيقة التى يتمنى بلوغها ، لكنها تستعصى عليه ، وما ذلك إلا لأنه لا يملك الوسائل ، أو أن ما يملكه منها لا يسعفه؟ فمن ذا الذى يمتلك سلما يصله بالثريا؟ ومن ذا الذى يستطيع الحصول على ماء البئر دون امتلاك أدوات الوصول. إنه ينظر فى قاع البئر لعله يستطيع أن يحصل على الماء الذى يروى به ظمأه ، لكن الأمل ينقطع ، فيعاود التطلع إلى السماء لعله يستطيع أن يقبض على الثريا ، وما بين التطلع إلى أعلى، والتحديق فى أسفل ، يظل معذبا ، ألم يقل كير كجارد "إن الوجود البشرى هو فى جوهره عذاب دينى" (٢) .

وإذا خرج علينا أبو العلاء بعد هذه التجربة ليقول ، إن الثريا فى السماء، والماء فى قاع البئر سيان، فإنه يكون متسقا مع نفسه ، يكون فكره متسقا مع تعبيره. إن جانبا من مأساة أبى العلاء أنه عرف أن قدرته لا تصل به إلى رغبته، فأراد أن يلزمها هى الأخرى بما لا يلزم ، لكنها لم تستجب له هذه المرة وما كان لها أن تستجيب ، ولعل الشاعر المعاصر الذى تفهَّم تجربة أبى العلاء قد تفهم معها المفارقة بين طموح الرغبة وعجز القدرة فقال :

لينتثرْ فُتَاتُ لحمِنا على جناحِ عَيْشِنا الغريبْ
ولنَتَغَــرَّبْ فــى قِفــارِ العمــرِ والسُّــهوبْ

---

(١) نفسه ، ص ١٢، الغرب: الدلو العظيم ، المرس: جمع مرسه وهو الحبل.

(٢) حياتى فى الشعر ، ص ١٤٦.

ولنَنْكسِـــرْ فـــى كـــل يـــومٍ مـــرتين
فمــــرةً حــــين نقابـــلُ الضـــياء
ومــرةً حــين تــذوبُ الشــمسُ فــى الغــروب
فقــد أردنــا أن نــرى أوســع مــن أحــداقنا
وأن نطـولَ باليـد القصيرة المجذوذة الأصابع
سمــــــــــاءَ أمنياتنـــــــــــا .[1]

انكسر الشاعر القديم مرتين حين نظر إلى أعلى ، وحين نظر إلى أسفل. أما الشاعر المعاصر فكان ينكسر فى كل يوم مرتين: فى الصباح وفى المساء؛ فلا تأمل الليل يسعف ، ولا ضوء النهار يكشف . الشاعر القديم أراد أن يصعد إلى الثريا بلا سلم ، فكان من الطبيعى أن ينكسر . والشاعر المعاصر أراد أن يمسك السماء بيد مجذوذة الأصابع ، فكانت نفس النتيجة. الوسيلة واحدة فى عجزها وقصورها ، والغاية واحدة فى تأبيها واستعصائها.

لكن يطيب لنا هنا أن تأمل الوسائل التى كان يتوسل بها كل منهما؛ أبو العلاء كان يتوسل بوسائل خارجة عنه (السلم – الحبل)، أما عبد الصبور فكان يلتمس وسائل هى جزء منه (الأحداق – اليد) . فهل يمكن أن يكون لهذا علاقة بما قرره أبو العلاء عن نفسه حين قال فى رسالة الغفران إنه رجل مستطيع بغيره [2] .

أما الشاعر الذى سبق أن استخدم الأحداق واليد فإنه يعود ليضيف إليهما الأقدام فى محاولة منه لاستخدام كل وسائل القدرة التى يملكها لبلوغ غايته، لكنه يعود فيدرك هو الآخر أن مأساته تكمن فى قصور وسائله وبعد غاياته :

"أهدابُنا ...
أثقلُ من أن ترى
وإن رَأَتْ ، فما يرى العِميانْ ؟

(١) صلاح عبد الصبور: أحلام الفارس القديم دار الشروق، ط٤، ١٩٨١ ص ١٦.
(٢) راجع تجديد ذكرى أبي العلاء ص ٢٢.

أقدامُنا . . .

أثقلُ مِنْ أن تَنْقُلَ الخُطى

وإن خَطَتْ تشابكتْ ، ثم سَقطْنا هُزْأةً كبهلوانْ

نَصْرخُ، يا رَبَّنا العظيمَ ، يا إلهنا

أليسَ يكفى أننا موتى بلا أكفان

أليس يكفى أننا موتى بلا أكفان

حتى تُذِلَّ زَهونا وكبرياءنا ؟ [1]

هنا يلتقى الشاعران ، ويصبح الأعمى والبصير سيان ، ألم يعترف صلاح عبد الصبور بأنه أعمى حين لم تسعفه الأهداب – الأحداق على رؤية ما يود أن يراه ، لقد انكسر فى المرة الأولى حين أراد أن يرى أوسع من أحداقه ، أما فى المرة الثانية فقد اصبح أكثر وعيا بمأساته ، وذلك حين استشعر الضباب الكثيف الذى يُثقل الأهداب والأجفان فيحول بينها وبين الرؤية ، لقد أصبح هو والأعمى سواء. وهنا يصل التوحد مع أبى العلاء إلى ذروته. ألم يدرك أبو العلاء أنه ليس وحده الأعمى :

أنا أعمَى فكيف أهدِى إلى المنـ   ـهجِ والناسُ كلُّهُمْ عميانُ [2]

بهذا التراسل بين الشعراء يتأكد أهمية مبدأ "**التسوية**" الذى نعتقد أنه هو الجذر الأساس فى فلسفة أبى العلاء ، ومن ثم فإنه هو الذى ينضح بمائه على كل الفروع فتكتسب نفس اللون ، وتتضح من ثم شخصية أبى العلاء وتتبلور ملامحه، وتتفرد سماته، ويصبح نسيجا وحده فى ثوب الشعر العربى .

أما هذا الصراع بين الرغبة والقدرة وما قد يجر إليه من تشاؤم فإنه سمة للعقل المثقف والوجدان المرهف. وكما يقول طه حسين : " إن الفطرة الإنسانية مركبة من عناصر مختلفة يمتاز منها عنصران متناقضان : أحدهما طموح لا حد

(١) المصدر السابق، ص ١١٨ .

(٢) اللزوميات ، أو لزوم ما لا يلزم ، ص ٣٣٩.

له يدفعه إلى الأمام ، والآخر قصور لا حد له يرده إلى وراء أو يوقفه فى مكان لا يعدوه؛ فهو دائما موضوع للنزاع بين هذين العنصرين. فإن كان غافلا أو محدود الثقافة قبل الحياة كما هى ، فاندفع حين تدفعه الظروف ، ورجع أدراجه حين تضطره إلى الرجوع ، ووقف مكانه حين تكرهه على الوقوف . وإن كان ذكى القلب ، نافذ البصيرة ، دقيق الحس ، استقصى، وساءل عن مكانه من هذين العنصرين اللذين يتجاذبانه ، وساءل كذلك عن حريته أو عن حظه من الحرية التى تتيح له إن أراد أن يستجيب للعنصر الذى يقوده إلى أمام ،أو أن يستسلم للعنصر الذى يرده إلى وراء ،أو أن يثور على العنصرين جميعا فيمضى كيف يشاء وحيث يشاء [1] .

وأبو العلاء هو ذلك الإنسان الذى ظل موزعا بين طموحه الذى أراد أن يوصله إلى الثريا ، وقصوره الذى أقعده رهين محبسيه أو محابسه. لكن المهم فى سياقنا هو نتيجة هذا التوزع التى تمثلت – بتعبير طه حسين – فى أنه "مضى كيف شاء وحيث شاء" وهنا تصبح كل الأشياء سواء .

٤ـ ظـلام :

الظلام المعنوى الذى عاشه أبو العلاء أفضى به إلى هذا الضباب الفكرى الذى جعله يرى كل الأشياء سواء. أما الظلام المادى الذى اكتنفه فقد صور له الحياة لونا واحدا، لقد انحسرت كل الألوان بكل ما تحمل من أطياف وظلال ، ولم يتبق إلا لون واحد هو السواد :

عَلِّلانى فإنَّ بيضَ الأمانى ... فَنِيَتْ ، والظلامُ ليسَ بفَانِى [2]

وفى الظلام تتساوى كل الأشياء. فإذا اختلط الظلامان: المادى والمعنوى تصبح مثل هذه التسوية أمرا متوقعا. أما الظلام المادى فيظل أمره يسيرا عند أبى العلاء ، لأن ظلامه الحقيقى هو حيرته وقلقه وضياع يقينه ، يقول فى نفس القصيدة:

---

(١) طه حسين : ألوان . ص ٢٢٦.

(٢) راجع القصيدة فى "شرح ديوان سقط الزند" شرح وتعليق د.ن. رضا، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت، (د.ت) ص ٤٥ : ٥٠.

ربَّ ليلٍ كأنه الصبحُ فى الحُسنِ وإنْ كان أسودَ الطَّيْلَسَانِ
قد رَكَضْنَا فيه إلى اللَّهو لَمَّا وقَفَ النَّجمُ وقْفَةَ الحيران

وأبو العلاء هو هذا النجم الذى يقف حائرا متخبطا وسط هذا الليل الطويل، ولعله وهو يرسم هذه الصورة للنجم كان قد تذكر قول أبى الطيب:

مـا بـالُ هـذى النجـومِ حـائرةً كأنَّها العُمْىُ ما لها قائدُ [1]

فتخيل نفسه نجما أعمى افتقد الهداية وكان يُنتظر أن يكون هاديا. ثم أليس أبو العلاء هو هذا الأعمى الذى فقد قائده الذى يهديه؟ وإذا كانت النجوم قد فقدت طريقها المؤدى إلى غروبها الذى تأمن فيه ، فإنه قد فقد هو الآخر اطمئنانه الذى يلوذ به. بل لعله تذكر إلى جانب قول أبى الطيب قول بشار:

والنجمُ فى كَبِدِ السَّماءِ كأنَّه أعمى تحيَّرَ ما لهُ مِنْ قائدِ [2]

والحيرة هى الصفة التى يوصف بها النجم فى الأبيات الثلاثة، وتتأكد حيرة النجم حين يفتقد القائد الذى يقوده إلى بر الأمان ، فينبرى الشاعر لذم الزمان ، وقد كان يود أن يجد فيه ما يستحق المدح:

كمْ أردنا ذَاكَ الزَّمانَ بِمَدْحٍ فَشُغِلْنا بِذَمِّ هذا الزَّمانِ [3]

لقد كان أبو العلاء يتمنى أن يرى فى الزمان ما يستوجب المدح ، فلما يئس من بلوغ ما يتمنى ، وجد نفسه مشغولا بذمه . الشاعر الذى يمدح ويذم يرى الحياة فى ثنائياتها وتناقضاتها. يرى جانبا حلوا فيمدحه ، ويرى جانبا آخر مرا فيذمه ، غير أن الأشياء كلها بدت لأبى العلاء لا تستوجب إلا الذم ، وما كان يحدث هذا إلا لأنه رأى كل الأشياء سواء .

---

(١) راجع شرح ديوان المتنبى ، شرحه مصطفى سبتى (جزءان) ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٦، جـ٢ ، ص ٣١٩.

(٢) بشار بن برد: ديوانه ، جمع وتحقيق: السيد بدر الدين العلوى ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٨٣ص ٩٦ (البيت رواية العكبرى) فى هذا الإطار يحسن أن نتأمل هذه الصورة لأبى العلاء:
وقد غابت نجوم الهُدى عنَّا فماج الناسُ فى ظُلَمٍ دَمَسْنه .

(٣) شرح ديوان سقط الزند ، السفر الثانى ، القسم الأول ، ص ٤٢٨.

٥- ســـوء الظــــن :

لقد تأمل أبو العلاء – فيما تأمل– الإنسان ، فرأى أنه كان فى البدء ترابا:

والـــذى حـــارت البرَّيـــةُ فيـــه حيـوانٌ مسـتحدثٌ مـن جمـادِ [١]

وأنه سيصبح فى النهاية ترابا:

خفِّفِ الوطء ما أظنُّ أديم الـ أرض إلاَّ مـن هـذه الأجسـادِ [٢]

فكان أن اشتعل عقله بالسؤال: ولماذا إذن رحلة الحياة بكل ما يلقاه فيها الإنسان من عنت وآلام؟ لكن الذى ترسخ فى نفسه بعد هذا السؤال هو أن النهايات تشبه أو تساوى البدايات، أو أن البدايات والنهايات– بتعبير أبى العلاء الأثير – سيان .

لقد انعكس رأيه فى الإنسان على رؤيته فى "التسوية بين الأشياء" وذلك حين رأى الشر أصلا فى هذا الإنسان [٣] انسرب إليه من جده القديم ، وهو لا يملك من هذا الشر فكاكا أو خلاصا ، فلقد ورثه عن آبائه دون اختيار ، وسيورثه لأبنائه دون اختيار أيضا. لقد أصبح الشر طبعا والفساد غريزة يستوى فيهما كل البشر وإن بدرجات متفاوتة. ولكن كمون بذور الشر والفساد فى نفس الإنسان – فيما يرى أبو العلاء – يجعله يعمم الحكم ليمنح الناس جميعا نصيبهم من هذا الشر ، وبذلك يبدون متساوين أو متشابهين أو على الأقل انطوى ضمير كل منهم على نصيبه من الشر.

وإذا كان الشر غريزة فى الإنسان – فيما يرى أبو العلاء – فمن الطبيعى أن تصبح الحياة محيطا يموج بهذا الشر طالما أن الإنسان هو هذا الكائن الذى يسبح فى هذا المحيط ويلونه بلونه ويصبغه بصبغته. ومن ثم فإن كل البشر ويمكن أن نضيف كل الكائنات تتشابه أو تتقارب فى طباعها وأخلاقها.

❁❁❁❁

---

(١) شرح ديوان سقط الزند ، ص ١١٥.

(٢) نفسه ، ص ١١١.

(٣) يقول أبو العلاء: والشر فى الجَدِّ القديم غريزةٌ فبكل نفسٍ منهُ عِرقٌ ضاربُ
شرح لزوم ما لا يلزم ، جـ١ ، ص ٩٣.

٦ـ الدنيـــا وبنوهـــا

يرجح صلاح عبد الصبور وهو بصدد دراسته لما أسماه بـــ "المنحنى الشخصى فى حياة أبى العلاء المعرى – "يرجح" أن أبا العلاء عرف المرأة فى بغداد عاشقا ، وفكر فى أن يتزوج ، ولكن بدت له أحوال آثر معها السلامة ، ودخل فى عزلته الشاملة" ويذهب صلاح عبد الصبور إلى أن هذه التجربة التى يفترضها كانت بمثابة المنحنى النفسى الذى نقل أبا العلاء من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ؛ فحولته من إنسان مقبل على الحياة إلى إنسان رافض لها . ويستشهد عبد الصبور ببعض شعر اللزوميات الذى يُشبِّه فيه أبو العلاء الدنيا عروسا تسوم زوجها سوء العذاب [١]. وما تعرض له أبو العلاء من تحولات أكبر بكثير من أن يُرَدَّ إلى مثل هذه التجربة المفترضة التى وإن صحت فإنه ينبغى أن توضع فى حجمها كعامل ضمن منظومة عوامل أخرى كثيرة ، أما عن تشبيه الدنيا بعروس فهذه أيضا قد حُمِّلت أكثر مما تحتمل. غير أن هذا يتيح لنا الفرصة لأن نتأمل الأمر من زاوية أخرى ، هى أن الدنيا والعروس فى رأى أبى العلاء "سيان" والإنسان هو الضحية للاثنين. أما ما يقال بأنه بدأ يرفض المرأة ثم ترتب على هذا رفضه للحياة كلها ، فهذا منطق معكوس فى السياق العلائى الذى بدأ الرفض لديه بذرة ما لبثت أن نمت وترعرعت فروعها لتلقى فيما بعد بثمارها المرة فى كل الاتجاهات . الأمر إذن هو أن المرأة ليست سوى الرمز الإنسانى الذى يشخص الحياة ، والرمز والمرموز إليه كلاهما يتساويان غدرا وخداعا ، والخلاص من كليهما هو إيثار للراحة والعافية. ورفض المرأة هو رفض لفرع فى شجرة كثيرة الفروع ظل أبو العلاء طوال حياته يبحث عن وسيلة لاستئصالها من جذورها. فضلا عن هذا فإن التشبيه المشار إليه كان يرد فى سياقات أخرى كثيرة منها – على سبيل المثال – تشبيه أبى العلاء لما يتكتم عليه من أفكار وأسرار يضن بها على الآخرين بالبنات اللاتى حجبن عن الزواج حتى تدركهنَّ العنوسة:

---

(١) راجع موضوع "المنحنى الشخصى فى حياة أبى العلاء " ضمن كتاب "نبض الفكر" دار المـــريخ ، الرياض ، ١٩٨٢ ، ص ٩٥ : ١٠٣.

ألم تَرَنِى حَمَيْتُ بناتِ صدرى فما زوَّجْتهنَ وقد عنسنهْ ؟ [1]

وهو أيضا يشبه الدنيا بالأم ونحن بالطبع بنوها :

بئستِ الأمُّ للأنَامِ هى الدُّنْـ يا ويئس البنونُ للأمِّ نحنُ

كلُّنا لاَ يبرُّها بمقالٍ فاعذروها إذْ ليس بالفعل تحنو

فالصورة – كما نرى– تعمل فى كل الاتجاهات. لكن صلاح عبد الصبور رآها من جانب الزوجة الخائنة ورتب عليها ما سبق أن ذهب إليه. إن الأمر بالنسبة لأبى العلاء هو أن الدنيا وبنوها – ذكورا وإناثا – سواء ، وإذا كانت الدنيا فى نظر أبنائها بئس الأم فهم فى نظرها بئس الأبناء.

❁❁❁❁

٧ـ هجاء الحياة

فى شئ من الفخر كان أبو العلاء يكرر أنه لم يهج أحدا. غير أن أحد زائريه قد علق بمكر على ما ذهب إليه أبو العلاء قائلا: حقا لم تهج أحدا إلا الأنبياء!، فتأذى بذلك أبو العلاء ، ومع ذلك لم يكذّب زائره. ويعلق طه حسين على هذا الموقف قائلا: "ليس من الحق أن أبا العلاء لم يهج أحدا إلا الأنبياء ولكن الحق أن أبا العلاء قد هجا الناس جميعا ومنهم الأنبياء ثم يوضح طه حسين الخدعة التى وقع فيها أبو العلاء حين ظن أنه لم يهج أحدا ؛ وذلك حين أوضح أن فهم أبى العلاء للهجاء هو أن يعمد إلى أشخاص معينين متتبعا لنقائصهم ومظهرا لعيوبهم. ويذهب إلى " أن أبا العلاء لم يهج أحدا بهذا المعنى ... وإنما استقصى عيوب الناس المشتركة بينهم، وتعمق نفوس الناس فأظهر دخائلها" [2] . ولنا أن نتساءل الآن: لماذا لم يتوقف أبو العلاء أمام إنسان بعينه ليهجوه، وآثر أن يستقصى المشترك من عيوب الناس؟ وفى إطار بحثنا يكون الجواب هو أن أبا العلاء بعقله الفلسفى ما كان ليشغل نفسه بالجزئيات ، فهى لا تعنيه إلا فى إطار اتخاذها أدوات استقرائية يستخلص من خلالها القانون العام ، إن عيوب

---

(١) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ٢ ، ص ٣٥٢.

(٢) راجع : طه حسين : مع أبى العلاء فى سجنه ص ١٤٨ : ١٥١.

إنسان ما كبرت أم صغرت لا تعنيه ، ولكنه معنى بعيوب الإنسان ، ومن ثم كان استقصاؤه لما يشترك فيه الناس، وذلك لأنه منجذب دائما نحو نقطة ارتكازه : ما يتشابه أو يتناظر أو يتساوى فيه الناس.

❁❁❁❁

٨ـ تزاحم الأضداد

ويمكن أن نلمح من قريب حينا ، ومن بعيد حينا آخر ، هذه الروح الشعرية التى تنصهر فيها الأشياء المتناقضة فى بوتقة واحدة، يمكن أن نلمح ذلك فى تلك الأبيات من دالية أبى العلاء الشهيرة فى رثاء الفقيه أبى حمزة الحنفى حيث تتقارب أو تتشابه أو تتساوى هذه الثنائيات: الماضى والمستقبل ، الموت والميلاد ، النقص والازدياد ، التعب والراحة ، الحزن والسرور ، الحركة والسكون ، الأموات والأحياء، الهدم والبناء ، الكون والفساد ، الحيوان والجماد ، البقاء والفناء ، الأحفاد والأجداد ، صوت النعى وصوت البشير ، البكاء والغناء ، نوح الباكى وترنم الشادى :

١ - غير مُجدٍ فى مِلّتى واعتقادى ... نوحُ باكٍ ولا ترنُّمُ شَادِ

٢ - وشبيهٌ صوتُ النّعِىِّ إذا قيـ ... ـسَ بصوتِ البشيرِ فى كلِّ نادِ [(١)]

٣ - أَبَكَتْ تِلْكُمُ الحمامةُ أم غنـ ... ـتْ على فَرعِ غُصنها المياد

٤ - صاحِ، هذى قبورُنا تملأ الرُّحْـ ... ـبَ فأين القبُورُ من عهدِ عادِ ؟

٥ - خَفِّفِ الوطْءَ ما أظُنُّ أديمَ الأر ... ض إلا مِنْ هذه الأجسادِ [(٢)]

٦ - وقبيحٌ بنا ، وإنْ قَدُم العهـ ... ـدُ ، هوان الآباء والأجداد

٧ - سرْ إن اسطعت فى الهواءِ رويداً ... لا اختيالاً على رُفات العبادِ ،

٨ - رُبَّ لحدٍ قد صار لحداً مِراراً، ... ضاحكٍ من تزاحمِ الأضْداد،

٩ - ودفينٍ على بقايا دَفينٍ ... فى طويلِ الأزمانِ والآبادِ [(٣)]

---

(١) النعى : المخبر بالموت .

(٢) أديم الأرض: وجه الأرض.

(٣) الآباد : جمع أبد وهو الدهر .

١٠ - فأسأل الفرقدين عمَّن أحسّا من قبيلٍ وآنسا من بلادِ ، [1]

١١ - كمْ أقاما على زوال نهارٍ وأنارا لمدلجٍ فى سوادِ؟

١٢ - تعبُ كلُّها الحياة فما أعـ جبُ إلا من راغبٍ فى ازديادِ ،

١٣ - إنّ حُزناً فى ساعةِ الموت أضعا فُ سرورٍ فى ساعة الميلادِ .

١٤ - خُلِقَ الناسُ للبقاءِ فَضَلَّتْ أُمَّةٌ يحسَبونهم للنفادِ ،

١٥ - إنما يُنْقلون من دار أعما لِ إلى دار شقوةٍ أو رشادِ [2]

١٦ -ضَجْعَةُ الموتِ، رَقْدةٌ يستريحُ الجسمُ فيها ، والعيشُ مثلُ السَّهادِ

١٧ - أبناتَ الهديلِ أَسْعدْنَ أو عِدْ نَ، قليلَ العزاءِ بالإسعادِ

١٨ - إيهِ لله درّكُنَّ ، فأنتُنَّ اللواتى تُحْسِنَّ حِفظَ الودادِ

١٩ - كلُّ بيتٍ للهدم ؛ ما تَبْتَنى الوَرْ قاءُ والسَّيّد الرفيع العماد

٢٠ - والفتى ظاعنٌ ويكفيهِ ظِلُّ لسَّدْ رِ ضَربَ الأطنابِ والأوتادِ [3]

٢١ - بَانَ أمرُ الإلـه واختلفَ النا سُ، فداعٍ إلى ضَلالٍ وهاد ،

٢٢ - والذى حارت البريَّةُ فيهِ حَيَوانٌ مستحدثٌ من جماد ،

٢٣ -واللبيبُ اللبيبُ من ليس يَغْتَرُّ بِكَوْنٍ مصيرهُ للفسادِ

تقول لنا الأبيات إن البكاء على من ماتوا مثل الغناء لمن ولدوا ؛ ذلك أن الذين نبكى عليهم اليوم كنا نغنى لهم بالأمس، والذين نغنى لهم اليوم سنبكى عليهم غدا ، بل لعلنا نبكى ونغنى فى آن واحد، ويتخذ أبو العلاء من صورة الحمامة ملتقى للغناء والبكاء، موظفا ما ترسخ فى الوجدان العربى لإثارة هذا المزج الذى يختلط بعضه ببعض، فيتصوره قوم بكاء ، ويتصوره آخرون غناء. يقول البطليوسى مفسرا: " لما ذَكَرَ أن النَّوح والترنم سواء فى حكم الاعتبار والقياس ، أتبع ذلك بذكر صوت الحمام ؛ لأن العرب تجعله مرة غناء ومرة نوحا " ويستشهد بشاهدين أولهما للغناء هو قول الشاعر راجيا :

---

(١) الفرقدين: كوكبان فى نبات نعش الصغرى قريبان من القطب يهتدى بهما المسافر.

(٢) دار أعمال: الدنيا ... دار شقوة: جهنم - دار رشاد : الجنة

(٣) السدر: شجر النبق .

حَمَامَــةَ بطــنِ الــواديَيْنِ تَرَنَّمــى ... سَقَاكِ مِـن الغُـرِّ الغَـوادى مَطِيرُهـا

أَبينــى لنــا لا زال ريُشُــكِ ناعمــاً ... ولا زِلْتِ فى خضراءَ غَضٍّ نضيرُها

وثانيها للبكاء هو قول الآخر مقررا :

وأرَّقنــى بــالرَّىّ نــوحُ حمامــةٍ ... فَنُحْتُ وذو الشَّجْوِ الغريبُ ينوحُ [1]

ويقول الشارح فى معرض شرحه للبيت الثالث: "لا أدرى أن تلك الحمامة تبكى أم تغنى، وأى الصوتين تعنى، **ولا أبحث عن ذلك لاستواء الأمرين لدىَّ ، واتحاد المعنيين إلىَّ** [2]. وجدير بالنظر هنا تأمل عبارة "استواء الأمرين ، واتحاد المعنيين.

إن أبا العلاء قد وفق وهو يوظف صورة "الحمامة" فى أن يفجر من خلالها الطاقات المكنونة فى الوجدان، سواء ارتبطت هذه الطاقات بالغناء أم بالبكاء، أم باختلاطهما معا بحيث يصعب التمييز، بل لعل هذه الصعوبة هى سر الجمال وهى سر الحقيقة فى آن ، وهل الحياة برمتها إلا هذه الجدلية المضفورة من الغناء والبكاء؟ أو هل هى إلا هذا النغم الذى يثير الشجن إثر انصهار الشدو فى النحيب؟. إن أبا العلاء يكاد يصل فى هذه الصورة إلى ما ظل يهجس فى نفسه طوال حياته ، وذلك عن طريق تشخيص الحقيقة الكونية العامة فى صورة شعرية خاصة؛ هذه الصورة التى تأتلف مع سابقتيها لتعزف لحن الحياة الدرامى كما تَكَشَّف أمام بصيرة أبى العلاء. يقول زكى نجيب محمود معلقا على الصور التى تضمنتها الأبيات الثلاثة الأولى من النص السابق : "هاهنا صور يلاحق بعضها بعضا ليقوى بعضها بعضا، حتى لكأنما هى صورة واحدة: باك ينوح وإلى جواره بشير يهتف بالبشرى. **حمامة تغمغم على غصن مياد ، فلا ندرى أهو بكاء منها أم غناء** [3]. وهكذا تلتقى المتناقضات حتى ليختلط الأمر علينا فنعجز عن

---

(١) راجع شرح البطليوسى والخوارزمى والتبريزى فى "شروح سقط الزند" السفر الثانى ، القسم الثالث، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٩٤٧، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤، ص ٩٧٢: ٩٧٣.

(٢) نفسه ، ص ٩٧٣.

(٣) د. زكى نجيب محمود: مع الشعراء، دار الشروق ، بيروت ، ط١، ١٩٧٨، ص ٢٣٢.

التمييز بينها لأنها تداخلت وتشابهت ، وقد يصل بها الأمر إلى أن تتساوى فى ميزان المتأمل .

أما طه حسين فلا يغيب عنه هو الآخر ما تنطوى عليه أبيات أبى العلاء السابقة من "تسوية" ، لكنه يعبر عنها من خلال هذه التساؤلات التى يتوجه بها إلى المخاطب ."أتَرَى أن البكاء يرد مفقودا، وأن الغناء يحفظ موجوداً ! أليس استيلاء الضعف على نفسك وعبثه بلبك هو الذى يحزنك لصوت الناعى، ويطربك لصوت البشير؟ أليس الاستبشار بالشئ مقدمة حزن عليه؟ أرأيت حزنك يعظم على الهالك ، إن لم يكن حرصك عليه شديدا، وحبك له موفورا، وأنسك بقربه عظيما ؟ **أرأيتك لو صَدَقْتَ نفسك الحديث ووطَّنْتَها على احتمال الأشياء كما هى ، تجدُ كبير فرق بين الخير والشر؟** [1].

وهكذا يبدو طه حسين ليس فقط موافقا على ما ذهب إليه أبو العلاء من تشابه الخير والشر بحيث لا نجد كبير فرق بينهما، ولكنه يبدو مؤتنسا بالقرب من هذا العقل الجسور الذى يترفع عن مداعبة قارئه ، ودغدغة عواطفه بالزور والبهتان، والذى يؤثر أن يصدم هذا القارئ ويفزعه حين يلقى فى وجهه بما يرى أنه حق .

نعود إلى الصور الثلاث التى ائتلفت فى الأبيات الثلاثة الأولى لنتساءل: ماذا تحدثه مثل هذه الصور التى يؤلف فيها أبو العلاء بين المتناقضات فى نفس المتلقى؟. إن الصور فى حد ذاتها قد لا تعنى كثيرا إذا وقفنا بها عند حدودها المرسومة فى إطار القصيدة ، المهم فيما يرى زكي نجيب محمود "أن نتأمل الصور لتَحْدُثَ النقلة منها إلى أشباهها مما قد خبرناه فى حياتنا الماضية، فقد يعود إلى خاطرى – بسبب حضور هذه الصور فى ذهني – أمثلة خَبْرتُها بنفسى وعشتها إذ كنت أذوق من الشئ الواحد حلوه ومره معاً، أنه لا جدوى من هذه الصورة التى رسمها الشاعر لحمامة تغمغم فلا ندرى أبكاء هو أم غناء ، ما لم تكن هذه الصورة مثيرة فى نفسى لهذا السؤال الذى ما ينفك يعاودنا إزاء مئات المواقف وألوفها: ترى أيكون هذا الأمر خيرا أم يكون شراً – ولكن ماذا بعد أن

---

(١) تجديد ذكرى أبي العلاء. ص ٢٠٠.

يثير الشاعر من نفسى كوامنها؟ إنه بذلك يهيئ السبيل إلى المرحلة الثالثة والأخيرة، وهى أن تتبلور عندى فى النهاية وجهة معينة للنظر، ففى حالة الأبيات المذكورة، لا بد أن ينتهى بى الأمر إلى وقفة من يعلو على الحوادث، بحيث ينظر إليها **فإذا هى عند العقل سواء**[(1)]"، ونشير مرة ثانية إلى هذه الجملة الأخيرة " فإذا هى عند العقل سواء" والتى عبر عنها الكاتب بتلقائية عن إحساسه بالأبيات، فإذا به يقع دون قصد على مفتاح الأبيات، بل مفتاح القصيدة ، بل مفتاح الإبداع العلائى كله.

وفى البيت الرابع تبدو التسوية بين القبور سواء أكانت حديثة ظاهرة أم قديمة دارسة، والتسوية هنا بين الأموات ، فليس ثمة فرق بين ميت اليوم المعروف، وميت الأمس المجهول، وكما يقول الخيام مستخدما صيغة التسوية أيضا:

فقــد تســاوى فــى الثــرى راحِــلٌ   غداً وماضٍ من ألوف السنين

وفى البيت الخامس يتساوى الأحياء الذين ما يزالون يطأون بأقدامهم الأرض، والأموات الذين تحولت أجسادهم إلى رفات-يتساوون بحكم ما سوف يكون من موت هؤلاء الأحياء وتحلل أجسادهم لتصبح هى الأخرى رفاتا يوطأ بأقدام الأحفاد، وتظل الدائرة تدور. أما استعارة الأديم (الجلد) للأرض ، فهو تمثيل يضفى صفة الحياة على هذه الأرض لتصبح هى الأخرى مساوية للأحياء الذين يطأونها. ويأتى البيت السادس ليؤكد هذه التسوية من خلال تقبيح فعل من لا يخففون الوطء، لأنهم فى الحقيقة لا يدوسون ترابا ، بل يدوسون أمثالهم من الآباء والأجداد . أمـــا البيتـــان الثـــامن والتـــاسع فنتوقف فيهمـــا عند ثلاثة أمور: الأول هو هذا اللحد الذى يبدو ضاحكا، واللحد هو الموت باعتبار المكانية، وحين يوصف الموت (المتمثل فى اللحد) بالضحك (الذى هو الحياة) فإنها إشارة إلى التشابه بينهما. الأمر الثانى هو هذا اللحد الضاحك من (تزاحم الأضداد)، إذ هو تقرير واضح باجتماع الأخيار والأشرار فى مكان واحد فيما يعنى أنهم أمسوا متساوين . الأمر الثالث هو صيغة "الزمان والآباد" فالأزمان جمع زمن ، وهو

(١) د.زكى نجيب محمود: مع الشعراء. ص ٢٣٢.

كما يحدثنا البطليوسى – مدة الأشياء المتحركة أو المحسوسة ، أما الأبد فهو مدة الأشياء الساكنة أو المعقولة [1]. ويمكن أن يفهم من هذا فى سياق البيت أن الأشياء المتحركة والمحسوسة تتساوى مع الأشياء الساكنة أو المعقولة. وفى البيت الثالث عشر يتساوى الحزن والسرور ، بل إن حزن النهاية أضعاف سرور البداية .

وعلى هذا النحو تكشف الأبيات عن هاجس التسوية الذى يتردد صداه فى جوانب الإبداع العلائى كله ، بل يحكم رؤية الشاعر للحياة وما بعد الحياة.

❁❁❁❁

٩ـ حيــــرة

وحين يقول أبو العلاء :

أمـا الـيقينُ فـلا يقـينَ وإنمـا … أقصى اجتهادى أن أظُنَّ وأحْدِسا [2]

فإنه يعبر بحق عن حالة القلق التى لم تفارقه طوال حياته. وأبرز تجليات هذه الحالة تتمثل فى رؤيتنا لقارب أبى العلاء وقد ضل الطريق إلى شاطئ يأويه ، بحيث ظل عرضة للأنواء الفكرية والعواصف الوجدانية؛ فهو مؤمن تارة منكر أخرى، مخير تارة مجبر أخرى، مع العقل تارة ومع النقل أخرى، عقله يحلق إلى بعيد وجسده مثقل قعيد. وهو مغرور أشد ما يكون الغرور، وهو متواضع أشد ما يكون التواضع ، هو يحار ويطمئن ، يشك ويوقن ، يرجو وييأس ، يطمع ويقنع ، يأمل ويقنط، يرضى ويسخط ، يثور ويهدا ، وحين يُثبت يثبت بقوة:

أثبـــتُ لى خالقـــا حكيمـــا … ولســـتُ مـــن معشـــرٍ نُفَـــاةِ

وحين ينفى ينفى بعنف:

يُخبرونكَ عن رب العلا كذبا … وما درى بشئون الله إنسانُ [3]

وبين هذا وذاك يظل مضطربا فاقد الرشد:

---

(١) شروح سقط الزند ، السفر الثاني، القسم الثالث ، ص ٩٧٦.

(٢) اللزوميات تحقيق وشرح نديم عدى ، جـ٢، ص ٥٨٧.

(٣) اللزوميات أو لزم ما لا يلزم ، جـ ٢، ص ٣٣٤.

ما كان فى هذه الدنيا أخو رَشَدٍ ... ولا يكون ولا فى الدهر إحسانُ [(١)]

وهو حين ينفى " الرشاد" الذى هو مرادف لـ " اليقين"، فإنه ينفيه فى الماضى وفى المستقبل (وبينهما الحاضر بالطبع) فكأنه يقرر أن ما كان من تيه وضلال وعماية فى الماضى سيكون فى المستقبل، ويصبح ما (سيكون) مثل ما (كان) فهما فى تقديره (سيان) .

لكن المهم هو أن قارب الشاعر قد فقد رشده بالفعل، ثمة موجة تقذف به نحو الشاطئ، وثمة موجه أخرى تطيح به نحو الشاطئ الأخر. وفى ظل هذه الحالة التى يصعب فيها الحسم يصبح الشاطئان (سيان).

قال المنجمُ والطبيبُ كلاهما ... لا تُحشَرُ الأجسادُ قلت إليكما

إن صحَّ قولُكما فلستُ بخاسرٍ ... أو صحَّ قولى فالخَسارُ عليكما [(٢)]

وما دامت الظلمات هى التى تحيط بنا، فإن المبصر لا يستطيع أن ينتفع ببصره، ويصبح هو والأعمى سواء:

وبصيرُ الأقوامِ مِثلىَ أعمى ... فَهَلُمُّوا فى حِنْدسٍ نتصادم [(٣)]

وإذا كان أبو العلاء قد تبرم من الزمان: ماضيا ومستقبلا وذلك حين رأى المستقبل صورة للماضى فى العماية والضلال، فإنه كان قد أعلن أيضا عن ضيقه بالمكان: أرضا وسماء؛ فهما أيضا رغم تضادهما متساويان:

وهل يأبقُ الإنسانُ من مُلكِ ربِّهِ ... فيخرجَ من أرضٍ له وسماءِ؟ [(٤)]

لكن هذا الضيق بالزمان والمكان هو انعكاس لحيرة عقلية إزاء كثير من المذاهب والفلسفات والاتجاهات والأديان التى يرى أنها لا تقف مع بعضها، بل

---

(١) نفسه . ص ٣٣٤ .

(٢) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم، جـ٢، ص ٢٩٠، وهذا المعنى يروى عن على بن أبى طالب إذ قال لبعض من يشك فيما جاءت به الرسل إن كان الأمر كما تقول من أنه لا قيامة فقد تخلصنا جميعا وإن كان الأمر كما نقول فقد تخلصنا وهلكت أنت فترك ذلك البعض اعتقاده.

(٣) اللزوميات، جـ٢، ص ٣٢٧.

(٤) شرح لزوم ما لا يلزم، جـ١ ، ص ١٥٣.

يكاد يرى كلا منها يسير في اتجاه مناقض لاتجاه الآخر، وعلى سبيل المثال، فإن الإنسان عند أبي العلاء جسم ونفس وعقل؛ "جسم لا يحسن ولا يسيئ، وإنما خادم مُسيَّر لسيده أو قل لسيدته، ونفس تسئ بطبعها ولا تحسن إلا أن تهدى فتهتدى، وعقل يحاول أن يدبر أمر النفس والجسم جميعا" ويذهب طه حسين إلى أن تأثر أبى العلاء في هذا التقسيم الثلاثي للإنسان يرجع إلى الفلسفة الأبيقورية لكنه يعود ليفرق بين موقف الأبيقوريين الواضح حين" يرون أن الموت يحل الجسم والنفس والعقل جميعا" وموقف أبى العلاء المضطرب لأنه قرأ فلسفة الفلاسفة الذين يرون خلود النفس ولم يقو على جحدها كما جحدها الأبيقوريون، وعرف الديانات السماوية وفيها ما فيها من أمر البعث والنشور فلم يزده هذا إلا اضطرابا إلى اضطراب" والنتيجة هى هذه الشخصية العلائية بكل ما تنطوى عليه من تركيبات وتعقيدات وتشابكات وتناقضات "فإذا هو ينكر البعث حينا ويثبته حينا، ويرى خلود النفس مرة وفناءها أخرى" [1]. وعلى هذا النحو نستطيع أن نفسر ما يبدو في مواقف الرجل من تضارب. لقد كان عقل أبى العلاء أشبه بالبحر الذى تنتهى عنده كل روافد الفكر والمعرفة، لكن هذه الروافد على كثرة ما صبته من مياهها فى هذا البحر لم تشف غلته، بل لم تملأه إلا حيرة واضطرابا، وهو في هذا أشبه بصلاح عبد الصبور حين يقول على لسان الحلاج:

لهثتُ وراء العلوم سنين، ككلبٍ يَشُمُّ روائح صيد
فيتتبعُها ، ثم يحتالُ حتى ينالَ سبيلا إليها
فيركضُ ، ينقَضْ
فلم يُسعِدِ العلمُ قلبى ، بل زادنى حيرةً راجفه
بكيتُ لها وارتجفت
وأحسستُ أنى وحيدٌ ضئيلٌ كقطرة طل

---

(١) طه حسين: مع أبي العلاء في سجنه. ص ٢١٤.
يقول أبو العلاء :

الجسمُ والروحُ من قبل اجتماعهما كانا وديعين لاهَمًّا ولا سَقَما
تَفَـرُّدُ الشئ خيرٌ مـن تـألُفـه بغيـره وتَجُرُّ الألفةُ النِّقَمَا

اللزوميات ، جـ٢ ، ٢٨٦.

كحبة رمل
ومنكَسِرٌ تَعِسٌ ، خائفٌ مرتعد
فعلمى ما قادنى قط للمعرفة
وَهَبْنى عرفتُ تضاريس هذا الوجود ...
مدائنهُ ، وقُراهْ
ووديانه ، وذراهْ
وتاريخَ أملاكه الأقدمينْ
وآثارَ أملاكه المحدثينْ
فكيف بعرفان سرِّ الوجود، مقصده، مبتدا أمره ، منتهاه
لكى يُرفعَ الخوفُ عنى، خوفُ المنونِ،وخوفُ الحياةِ ، وخوف القدر
لكى أطمئن.." (١)

لكن إذا كان حلاج صلاح عبد الصبور قد بلغ شاطئ الأمان والاطمئنان حين التقى شيخه الذى منحه وأعطاه كل ما كان يحلم به حتى تم له كمال الاتصال (٢) ، فإن أبا العلاء لم تمتد إليه هذه اليد التى تنتشله من بئر الحيرة والتيه ، لذا كان طه حسين أقدر من غيره على إدراك أبعاد أزمة أبى العلاء الفكرية ، ووجد أنه أحوج إلى أن نفهمه وأن نلتمس له العذر أكثر من حاجته إلى أن نحمل عليه ونتهمه. قال: "نعم يجب أن نعذر أبا العلاء، فنلاحظ ما أغرق فيه الفلاسفة والمتكلمون والفقهاء والمتصوفون والمجادلون عن الفرق السياسية باللسان أحيانا وبالسيف أحيانا أخرى من ألوان التأويل والتعليل والتضليل ، وأن نلاحظ أنه وقد فطر كما فطر ذكى القلب ، قوى العقل، مرهف الحس، دقيق الشعور، لم يكن يستطيع أن يلقى هذا كله غير حافل به ولا ملتفت إليه ، أو أن يمر بهذا كله ساخرا منه وعابثا به كما فعل بشار وأبو نواس، وإنما فكر الرجل فشقى بتفكيره. وحسبه أن شقاءه بالتفكير لم يدفعه إلى أكثر من أن يشتد على

(١) صلاح عبد الصبور: مأساة الحلاج، ضمن ديوان صلاح عبد الصبور ، المجلد الأول . دار العودة، بيروت، ط١ ، ١٩٧٢، ص ٥٧٧ – ٥٧٨.
(٢) راجع المسرحية ص ٥٨٠ – ٥٨١.

نفسه ويأخذها بما أخذها به من العنف، ويدفعها إلى ما دفعها إليه من النسك، ويصرف شرها عن الناس، ولا يمنح الناس من آثارها إلا ما يدعوهم إلى الروية والتفكير، ويثير في نفوسهم اللذة والمتاع" [1] .

ومن التبسيط تفسير تفهم طه حسين للموقف العلائى بأنه شريكه فى عاهته، وأنه بالتالى أولى بتفهم حاله والتماس الأعذار له. إن موقف طه حسين ليس نتيجة تعاطف بقدر ما هو نتيجة فهم. وما كان يتأتى له هذا الفهم إلا بعد رحلة مضنية من البحث والتنقيب عن جذور الفلسفة العلائية والوصول إلى منابعها الوافدة من الفلسفات على تعددها: يونانية وهندية وفارسية، ومن كتب الأديان على اختلافها: إسلامية ويهودية ونصرانية ومجوسية [2] بالإضافة إلى حياته وما اكتنفها من ملابسات ، وثقافته العربية التى امتزجت بغيرها من الثقافات ، ثم فطرته التى لا شك فى أن لها دورا لا ينكر فى تكوين مزاجه.

❁❁❁❁

١٠ـ فلسفة أبيقور

يضع طه حسين يده على أحد جذور الفلسفة العلائية التى تميل إلى التسوية بين الأشياء ، وذلك فى معرض تعليقه على هذين البيتين:

تشابهت الخلائقُ والبَرايَا ... وإن مازَتْهُمُ صُوَرٌ رَكِسْنَهْ

وَجْرمٌ فى الحقيقة مثلُ جَمْرٍ ... ولكنَّ الحروف به عُكِسْنَهْ [3]

إذ يرى أن المشابهة التى يصورها المعرى فى البيت الأول ويبرهن عليها فى البيت الثانى هى نتيجة تأثره بالفلسفة الأبيقورية سواء فى الجوهر أو فى طريقة العرض، ثم ينبه طه حسين إلى أن هذه الفلسفة مبثوثة فى ديوان الشاعر اللاتينى لوكريس الذى "يتحدث عن تشابه الأشياء وإن اختلفت صورها الظاهرة، وهو يتمثل لذلك بألفاظ لاتينية يعبث بها نفس العبث الذى يعبثه أبو العلاء

(١) مع أبي العلاء فى سجنه ، ص ١٧٧.

(٢) راجع : تجديد ذكرى أبي العلاء ص ٢٣٢ وما بعدها.

(٣) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ٢، ص ٣٥٠- ركسنه: ركس الشئ رده مقلوبا وقلب أوله على آخره. جرم: بطنان فى العرب أحدهما فى قضاعة وهو جرم بن زياد والآخر فى طئ.

بـ"جرم" و "جمر" [1]. ولئن كان طه حسين يؤكد على أن أبا العلاء لم يقرأ لوكريس ، ولم يسمع به، لكنه يفترض " أن فلسفة أبيقور قد عرفت عند المسلمين على نحو ما ، واتصلت أصولها بأبى العلاء فصادفت من مزاجه استعدادا وقبولا" [2] . واستقراءات البحث الذى بين أيدينا واستنباطاته تؤكد ما افترضه طه حسين مع الأخذ فى الاعتبار أن تأثير الفلسفة المشار إليها يظل مؤثرا ضمن منظومة المؤثرات التى اقتفى البحث أثرها وأشار إليها لتتبلور فى النهاية البصمة الأسلوبية لأبى العلاء ؛ تلك التى توظِّف للتسوية بين الأشياء.

❁❁❁❁

١١ـ الفروع والأصول :

فى كل شئ تتباين الفروع وتتعدد شكلاً وحجماً ولوناً، لكن سرعان ما يئول التباين إلى تشابه ، والتعدد إلى وحدة بمجرد رد الفروع إلى أصولها ، يحدث هذا ليس فى الإنسان فحسب ، بل فى كل الكائنات . ولأن رؤية أبى العلاء تتجاوز العرضى إلى الجوهرى فإنه لا يتوقف عند الفروع ، وهو لا يعبا بما بينها من فروقات ، ولكنه يلوذ بالأصل الجامع متأملاً كيف تتسبك الشظايا المتناثرة ، وكيف تقترب الأشياء المتباعدة وكيف تجتمع الأضداد ، وأبو العلاء لا يشك فى هذا ، لأنه لا يفتأ يؤكد عليه بوسائل عديدة منها القسم سواء بنفسه أم بمن يتوجه إليه بالخطاب :

لَعَمْرى لقد شاهدتُ عجماً كثيرةً وعُرْباً فلا عُجمًا حَمدتُ ولا عُرْبا [3]

وأهل الأرض متشابهون فى تهالكهم على الحياة وإن تظاهروا بالزهد فيها:

لعمرك ما فى عَالَمِ الأرضِ زاهدٌ يقينًا ولا الرهبانُ أهل الصوامعِ [4]

وهم متشابهون فى انطواء صدورهم على الشر ؛ يتساوى فى ذلك المؤدِّب والمؤدَّب، الناصح والمنصوح:

---

(١) مع أبي العلاء في سجنه ، ص ١٨١.

(٢) نفسه، ص ١٨٢.

(٣) اللزوميات ، تحقيق حسين نصار وآخرين ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢، ٦٩/١.

(٤) نفسه : ٢/ ١٣٨.

قد كثر الشرُّ على ظهرها ... واتُّهِمَ المُرْسِلُ والمرسَلُ [1]

وهم جميعا مشتركون فى الضلال وإن تباينت الأعمار :

إن الضلالةَ كالغريزةِ فيكمُ ... يأوى إليها كَهْلُكُمْ وفتاكُمُ [2]

وإذا كان الناس سواء فى الشر والضلال ، فإن الحكام أيضا سواء فى التسلط والشيطنة :

ساسَ الأنامَ شياطينٌ مُسَلَّطَةٌ ... فى كلِّ مصرٍ من الوالين شيطانُ [3]

فالحكام والمحكومون ، الملوك والسوقة ، كلهم متشابهون فيما تنطوى عليه نفوسهم من موجبات الذم:

وأحلفُ ما الإنسانُ إلا مذمَّمُ ... أخو الفقرِ مِنَّا والمليكُ المحَجَّبُ [4]

والحطاب ، عاقد الحبل ، لا يختلف عن الملك ، عاقد التاج :

ما عاقِدُ الحبلِ يبغى بالضحى عَضَداً ... إلا كصاحِبِ مُلْكٍ عاقدِ التّاجِ [5]

وما أقرب الظافرين بملذات الدنيا وخيرها بمن أخطأتهم هذه المسرات:

دنياكَ دارٌ إن يكن شُهَّادُها ... عقلاءَ لا يبكوا على غُيَّابِها

ما الظافرونَ بعزِّها ويَسَارِها ... إلا قريبو الحالِ من خُيَّابِها [6]

ذلك أن الموت لا يفرق بين الفريقين:

هو الموتُ مُثْرٍ عندهُ مثلُ مُقْتِرٍ ... وقاصدُ نهجٍ مثلُ آخَرَ نَاكِبِ [7]

---

(١) نفسه : ٢/٢٨٢ .

(٢) نفسه ٢/٤١٢.

(٣) نفسه ٢ / ٥٠٢.

(٤) شرح لزوم ما لا يلزم ، جـ ١ ، ص ٢٦٦.

(٥) اللزوميات ، ط الخانجى ، جـ١ ، ص ٢٠٠ ، عاقد الحبل : كناية عن الحطاب ، والعضد: الاحتطاب من عضد الشجرة : قطعها .

(٦) نفسه ، جـ ١ ، ص ١٣٤.

(٧) نفسه ،جـ١ ، ص١١٤، الناكب: العادل عن الطريق، وهى تقابل "قاصد نهج"

إن التباعد فى الأصل لا يخفى التشابه فى الطبع:

وتَشَابَه الأخلاقِ من متباعِدَىْ ... نَجْرٍ وليس خُزَيْمَةٌ مِنْ أَخْزَمِ [1]

وهذا التشابه ينسحب على الحياة برمتها ، إذ يشبه آخرها أولها:

وآخرُها بأوَّلها **شبيهٌ** ... وتُصبحُ فى عجائبها وتُمسى

قدومُ أصاغرٍ ورحيلُ شيبٍ ... وهجرةُ منزلٍ وحُلولُ رَمْسِ [2]

ويصل أبو العلاء فى تسويته بين الأمور المتباعدة إلى الحد الذى قد يصدم، وذلك حين يسوى بين من ولدوا فى الحلال ومن ولدوا فى الحرام :

ما مَيَّزَ الأطفالَ فى أشباحها ... للعين حِلٌّ ولادةٍ وعِهَارُ [3]

وهو يؤكد نفس المعنى مستخدما صيغة "تشابه" :

ولقد **تشابه** فى الظواهرِ مَوْلِدٌ ... حِلُّ النِّكاحِ ومولدٌ بعِهَارِ [4]

لكنه يعود ليقترب درجة أكبر على طريق التسوية ، وذلك حين يستخدم صيغة "سيان" .

وسِيَّان مِنْ أُمُّه حُرَّةٌ ... حَصَانٌ ، ومن أمُّه زانيه [5]

لكن قد تزول الغرابة من آراء أبى العلاء هذه حين ندرك أن تسويته كانت قاصرة على الأطفال ، فهم لا ذنب لهم، لكنه بالطبع كان يفرق بين أم شريفة وأخرى فاجرة ، فلكم حمل المعرى على تهتك العلاقات الزوجية ، وتفشى الفساد فى الأسرة، وانتشار الفجور والإباحية [6]

وحين يقول المعرى بتشابه الناس فى الطباع ، فلأنه يؤمن بأنهم مسيَّرون بطبائع موروثة ، أكثر مما هم مخيرون بخصال مكتسبة ، فالغدر والخبث – مثل كل الطباع الأخرى – متأصلة فيهم ، يتوارثونها ابنا عن أب ، وأبا عن جد :

---

(١) نفسه ، جـ٢، ص ٣٢٣.

(٢) نفسه ، جـ ٢، ص ٤٥.

(٣) نفسه ، جـ١، ص ٣٣٤.

(٤) نفسه ، جـ١ ، ص ٤١٢.

(٥) اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢ ، ص ٢٠٠.

(٦) عن "الاباحية" كما يراها المعرى راجع أبو العلاء ولزومياته "للدكتور كمال اليازجى، ص ٣٤٨، ٣٥٠.

سجايا كلُّها غَدْرٌ وخُبْثٌ   توارثَهَا أُنَاسٌ عن أناسِ
يهاجرُ غابَهُ الضرغامُ كيما   ينازعُ ظبيَ رملٍ فى كناسِ [1]

ونراه يعبر عن الموروث من أمراض النفوس بأنه يبدو كما لو كان قدر الناس، وأن الله خلقهم هكذا ، وأنه لن يبرأهم مما هم فيه :

أرى مرضاً فى النفس ليس بزائلٍ   فهل ربُّهَا مما تُكابِدُ شافيها ؟
وفى كُلِّ قلبٍ غَدْرَةٌ مُسْتكنَّةٌ   فلا تُخْدَعَنْ من خُلَّةٍ بتوافيها [2]

إن وصفه للغدر بأنه "مستكن" يوحى بأنه غدر أصيل متمكن ، وذلك عكس الوفاء، فإنه ليس فقط مكتسبا ، وإنما هو مفتعل ، إنه ليس "وفاء" ، ولكنه "توافى"، فالغدر هو الجوهر الذى يخالط نفس الإنسان ، أما الوفاء فإنه قشرة خارجية يحاول أن يغطى بها رائحة الغدر المستكنة . إن شاعرا يحدق فى قاع الإنسان ، ويطيل التأمل، فيشاهد بذور الغدر مزروعة فى تربة النفس ، ويفطن إلى أن هذه البذور قابلة للإنبات والترعرع فى أية لحظة – إن شاعرا مثل هذا لا ينخدع بغطاء "التوافى " الرقيق الذى لا يستر أفاعى الغدر المستكنة "فى كل قلب". ومن ثم يصبح بدهياً أن يرى مثل هذا الشاعر الناس سواء فى طباع الشر، ما دامت نفس كل منهم قد انطوت على حظها منه:

وجبلَّةُ الناسِ الفَسادُ فظلَّ مَنْ   يسمو بحكمتِهِ إلى تهذيبها [3]

وإذا قرئ البيت على روايته الأصلية "فظل من يسمو ......" فإن المعنى الذى يفهم أن من يشاء السُّمو بنفسه ليصل بها إلى درجة التهذيب والتطهر مما هو كامن فيها من فساد، يعجز فى النهاية عن بلوغ مأربه ، لكن فضله يظل محصورا فى دائرة السعى نحو دروب السمو ، ولئن كان هذا السعى محكوما عليه بالفشل فى النهاية؛ فذلك بحكم طبيعة الفساد الكامنة فى جبلة النفس . ونكاد نلمح ظل معنى البيت السابق في قول الشاعر المعاصر:

---

(١) نفسه ، جـ٢، ص ٤٥.
(٢) نفسه ، جـ٢ ، ص ٤١٩ .
(٣) نفسه ، جـ١ ، ص ١٣٢.

" أبغى سُمُوًّا ولكنْ

حواءُ فِيَّ وآدمْ "

أما إذا قرئ البيت على ما يرجحه كمال اليازجى من وضع كلمة "فضلٍّ " مكان "فظل" (١) – وهو ما نؤيده – ، فإن المعنى يصبح أن أى أمل للسمو بالنفس غير ذى جدوى لأنه يسير فى اتجاه مخالف لما جبلت عليه هذه النفس.

وما دام أبو العلاء قد بلغ هذه الدرجة من اليقين فى فساد الجبلة فإن تسويته بين الناس تصبح أمرا طبيعيا ، وتصبح طهارة الأرض مطلبا عسيرا ما دام الناس يدبون فوقها:

هَلْ يغسِلُ الناسَ عن وجهِ الثرى مطرٌ ... فما بَقُوا لم يُبَارحْ وجْهَهُ دَنَسُ

والأرضُ ليس بمرجوٍّ طهارتُها ... إلاَّ إذا زالَ عن آفاقها الأَنَسُ

تناسلوا فنَما شرٌّ بنسلِهِمُ ... وكم فجورٍ إذا شبانُهُمْ عَنِسُوا(٢)

وما دامت التربة قد فقدت طهرها فإنه لا يرجى أن يخرج منها إلا ذلك النبت الذى يسرى الفساد من جذوره إلى الأغصان والأوراق. وطهارة الأرض مقرونة بزوال الناس، وبقاء الناس – من ثم – يعنى بقاء وجه الأرض مدنساً . وحين يصبح الماء (أداة الطهر) غير كافٍ لتطهير الناس. بل يصبح المطر ذاته – وهو الذى يعم الأرض ويفيض عليها– عاجزاً عن تحقيق هذا التطهير، فإن المعنى أن الفساد قد أصبح جزءاً لا يتجزأ من الناس، وأن هذا الفساد ينمو بتناسلهم، لا ينجو منهم أحد، وكيف؟ والتربة قد دنست بفعل تتابع نمو بذور الشر التى ألقيت فيها فأثمرت لنا ناسا يتشابهون فيما ينطوون علية من إثم وفجور .

يفطن ادونيس إلى الجوهرى فى شعر أبى العلاء وذلك حين يقول : " يكشف شعر أبى العلاء المعرى عن الغياب الأصلى فى الحياة. فالحياة غائبة جوهرياً– لا الآن وحسب ، بل أمس وغداً. فليس العالم والتاريخ إلا سلسلة من

---

(١) كمال اليازجى : أبو العلاء ولزومياته ، ص ١١٩ .

(٢) اللزوميات ، ط الخانجى، جـ٢ ، ص ٢٢.

الغياب الدائم الحضور، وليس الإنسان إلا سقوطاً متتابعاً ينتظر نهايته. هكذا يستعجل أبو العلاء الموت، كأنه يرفض وجوداً يحدده الانتظار " [١].

وحين تصبح الحياة غائبة جوهريا " لا الآن وحسب، بل أمس وغداً " يصبح طبيعيا أن يتساوى الآن مع الأمس مع الغد، ويصبح طبيعيا – من ثم – أن يتساوى ما يحدث الآن بما حدث فى الأمس وما سيحدث فى الغد . حين يصبح العالم والتاريخ" سلسلة من الغياب الدائم الحضور" فإن المعنى أن كل حضور سيئول إلى غياب ، ومن ثم يتساوى الحضور بالغياب، والحياة بالموت. وحين يرفض أبو العلاء " وجوداً يحدده الانتظار"فإن المعنى هو أن الوجود والعدم سيان.

وكان من الطبيعى أن ينسحب هاجس التسوية الذى تلبس أبا العلاء على رأيه فى الأديان ، وذلك حين لم يتعصب لأى منها ، حتى الإسلام ؛ دينه التقليدى ، لم يبد متعصبا له. إن تكوينه الفطرى والمكتسب هيأه لأن يتأمل الجذر الذى يجمع بين الأديان جميعا أكثر مما يتأمل الفروع، ناهينا عن الأغصان وهذا هو السبب فى رفضه للخلاف، سواء بين الأديان المختلفة أم فى إطار الدين الواحد. ففى الإسلام ، مثلا، نراه " يأسف للخلاف بين المهاجرين والأنصار، ويستنكر الخلاف بين السنة والشيعة... ويأسف لانقسام العلويين وظهور الخوارج .... ويعرِّض بالمذاهب الفقهية المختلفة، ويكره اختلافها فى التفسير والتأويل والاجتهاد لأنه أضلَّ الناس"[٢].وهكذا نرى بصره موجها نحو الأصل الذى يوحِّد ويؤلف بين ما قد تحمله الفروع من فروقات .

ومثل هذا العقل الذى يتأمل الأصل الموحِّد ، أكثر مما يتوقف عند الفروع المتعددة لا يملك إلا أن يعجب إزاء اختلاف أصحاب الأديان:

العقلُ يَعجبُ للشرُوع تَمَجُّسٍ ... وتحنُّفٍ وتهودٍ وتنصُّرِ
فاحذرْ ولا تدعِ الأمور مُضَاعةً ... وانظر بقلبٍ مفكرٍ متبصرِ
فالنفس إن هى أُطلِقتْ من سجنها ... فكأنها فى شخصها لم تُحصرِ[٣]

(١) أدونيس (على أحمد سعيد) مقدمة للشعر العربى، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣ ، ص٦٣،٦٤.
(٢) راجع : كمال اليازجى : أبو العلاء ولزومياته ، ص ١٨٩، ١٩٠.
(٣) نفسه ، ص ٤٠٧.

وما دام الخلاف قد بدأ بالشرائع ، فمن الطبيعي أن ينسحب على الكتب التي تمثل هذه الشرائع ، وأن ينسحب كذلك على اختلاف المعتقدات المتصلة بالعادات:

تلتِ النصارى في الصوامعِ كُتْبَهَا ويهودُ تَقرأُ بالقُرى أسْفَارها
ليس المَعَاشِرُ سُبِّدتْ هاماتُها كمعاشرٍ أمست تَجُمّ وِفَارَها
وأَعُدُّ قصَّ الظفْرِ شيمةَ ناسكٍ والهندُ بعدُ مطيلةٌ أظفارَها
مِلَلٌ غَدَتْ فِرقاً ، وكل شريعةٍ تُبدى لمضْمرِ غيرها إكفَارها[1]

ولم يقتصر الخلاف على ذلك ، بل بلغ الأمر حد الاختلاف حول الإله ذاته:

وَجدْنا اختلافاً بيننا في إلهنا وفي غيره، عَزَّ الذي جَلَّ واتحدْ

أبو العلاء يرى إلها واحدا صدرت عنه كل الأديان، بينما أهل كل دين يرون لأنفسهم إلها خاصا بهم يختلف عن آلهة غيرهم. وحين نتابع القراءة بعد البيت السابق نجد أبا العلاء يرصد وجهين آخرين للخلاف؛ أولهما أن لكل أصحاب دين يوما خاصا بهم يتقربون فيه إلى الله، وثانيهما اختلاف موقف الأديان من شارب الخمر:

لنا جمعةٌ ، والسبتُ يُدْعى لأمةٍ أطافَتْ بموسى ، والنصارى لها الأَحَدْ
فهلْ لبواقى السبعةِ الزُّهْرِ معشرٌ يُجلونَها مِمَّنْ تَنَسّكَ أو جَحَدْ
تقرَّبَ ناسٌ بالمُدامِ ، وعندنا على كل حالٍ ، أن شاربَها يُحَدْ[2]

واضح أن أبا العلاء يسخر في البيت الثاني ، وذلك حين يتساءل إن كان هناك أقوام آخرون يقدسون ما تبقى من أيام الأسبوع.

إن قراءات أبي العلاء الفلسفية جعلت بصيرته تتوجه لرصد القانون العام الذي يجمع الجزئيات، أو التركيز على البؤرة التي تجتمع عندها أعلى درجة تكثيف للأشعة المتناثرة، أو التوقف عند الأصل الذي يجمع الفروع، يحدث هذا في السياسة والاجتماع والأخلاق، كما يحدث في الأصل والمصير، والأديان والمذاهب، كما يحدث في قضايا الوجود والكون والفساد، والجبر والاختيار..كما

(١) نفسه ، جـ١ ، ص ٣٦٨. تسبيد الرأس: حلق شعره. الوفر : الشعر إلى شحمة الأذن.
(٢) نفسه ، ص ٢٨٨.

يحدث فى رد الفروع المتعددة إلى اصل واحد، سواء أكان ذلك فيما يتصل بالإنسان، أم بالأهواء التى تنطوى عليها:

تفـرَّعَ النـاسُ عـن أصـلٍ بـه دَرَنُ ... فالعـالَمونَ ، إذا مَيَّـزْتَهم ، شَـرَعُ
والجـدُّ آدمُ، والمثـوى أديـمُ ثـرىً ... وإن تحالفـتِ الأهـواءُ والشِّـرَعُ [1]

وإذا كانت آراء أبى العلاء فى لزومياته يمكن أن ترد إلى أصولها فى الفلسفات اليونانية أو الهندية أو الفارسية ، فإنها يمكن أن ترد بدرجة أقل إلى النزعات الفلسفية الدخيلة مثل: المشائية والدهرية والسوفسطانية [2]. لذا نراه يكرر ويؤكد ما سبق أن قال به من تعدد الفروع ووحدة الأصل:

تَفرعـتِ الأشـياءُ والأصـلُ واحـدٌ ... ومَنْ حَلَبَ الغيثَ الذى دَرَّ من رِسْلِ [3]

والأصل الواحد هو ذاته المجرى الواحد فى قوله :

جـرى النـاسُ مجـرىً واحـداً ... فلمْ يُرْزَقِ التهذيبَ أنثى ولا فحْلُ [4]

لقد تبلورت فلسفة أبى العلاء ، أو إن شئنا الدقة ، رؤية أبى العلاء ، لتصبح قادرة على النفاذ إلى الوحدة التى تجمع الأشتات، أو الأصل الواحد الذى يضم جميع الفروع، أو المجرى الواحد الذى يضم كل الروافد، ولئن بدت الفروقات بين الفروع أو الروافد فى حالة النظر إليها منفصلة ، إلا أن هذه الفروقات تعود لتذوب عندما ترتد الفروع إلى أصلها، والروافد إلى مجراها ، لتبدو – حينئذ كل الأشياء سواء .

❊❊❊❊

١٢ـ شعراء وجوديون سابقون:

لقد جاء صوت أبى العلاء بلورة لكل الشعر العربى الوجودى الذى أطال التأمل فى الحياة والموت وقضايا المصير؛ ومنه بالذات هذا الشعر الذى يفطن إلى ما فى الأشياء المتباعدة من تقارب وتواشج قد يصلان إلى درجة "التسوية" ،

---

(١) نفسه ، جـ٢ ، ص ٨٦ . شرع: سواء ، شرع: شريعة ؟
(٢) د. كمال اليازجى: أبو العلاء ولزومياته ، ص ١٩٩ : ٢١١.
(٣) االلزوميات ، ط الخانجى ، جـ٢ ، ص ٢١٨. الرِّسْل : اللبن.
(٤) نفسه ، جـ٢ ، ص ١٧٥.

وللتوضيح نختار من هذا الشعر ثلاثة نماذج تمثل ثلاثة عصور أدبية متتالية: الجاهلى فالأموى فالعباسى.

يقول طرفة بن العبد [1] معبرا عن معاناته الوجودية من خلال الارتكاز على صيغة"أرى" التى يحاول من خلالها أن ينفذ إلى ما وراء الجدر:

أَرَى قَبْرَ نَحَّامٍ بَخِيلٍ بمالِهِ ... كقبرِ غَوِيٍّ فى البطالةِ مُفْسِدِ [2]

ترى جُثْوتَيْنِ مِنْ ترابٍ عليهما ... صفائحُ صُمٌّ من صفيحٍ مُنَضَّدِ [3]

أرى الموتَ يعتامُ الكرامَ ويصطفى ... عقيلةَ مالِ الفاحشِ المتشَدِّدِ [4]

أرى العيشَ كنزاً ناقصاً كلَّ ليلةٍ ... وما تنقصُ الأيامُ والدهرُ ينْفَدِ [5]

لعمُرك إنَّ الموت ما أخطأَ الفتى ... لَكَا لطِّوَلِ المُرْخَى وثِنْيَاهُ باليدِ [6]

ستُبدى لك الأيامُ ما كنتَ جاهلاً ... ويأتيكَ بالأخبارِ مَنْ لم تُزَوِّدِ

ويأتيكَ بالأخبارِ من لم تَبِعْ لَهُ ... بَتَاتًا، ولم تضربْ له وقْتَ موْعِدِ [7]

ويقول مروان بن الحكم [8] مُسوِّيا بين الحاضرين والغابرين:

هلْ نحنُ إلاَّ مثلُ مَنْ كان قبلَنا ... نموتُ كما ماتوا ونحيا كما حَيُوا

وينقُصُ منَّا كُلُّ يومٍ وليلةٍ ... ولابدَّ أن نَلْقَى من الأمرِ ما لَقُوا

نُؤمِّلُ أن نبقى وكيف بقاؤنا ... فهلاَّ الأُولى كانوا مَضَوْا قبلَنا بقُوا

فَنُوا وهمُ يرجونَ مثلَ رجائنا ... ونحنُ سنفنى مرةً مثلَ ما فنوا

---

(١) راجع: شرح المعلقات السبع للزوزنى ص ٦٣ : ٧٣.

(٢) النحام: البخيل – الغوى : الضال

(٣) الجثوتان: مفردها الجثوة وهى المرتفع من التراب. والمعنى أنه يرى المساواة بين قبرى البخيل والجواد- صفائح: حجارة.

(٤) يعتام: يختار – العقائل: مفردها عقيلة وهى المرأة الكريمة ذات الحسب – الفاحش المتشدد: شديد البخل .

(٥) ينفد: ينتهى.

(٦) الطِّول : الحبل الطويل الذى تُربط به الدابة لترعى ، الثِّنى: الطرف.

(٧) البتات: ثوب المسافر، لم تضرب له: لم تبين له ، يقول الله تعالى "ضرب الله مثلا" أى بين.

(٨) راجع الأبيات فى المقدمة التى كتبها أبو العلاء للزوميات. شرح لزوم ما لا يلزم ، جـ ١،ص٤٤.

ويقول المتنبى [1] :

صَحِبَ النَّاسُ قَبْلَنا ذا الزَّمانا ... وعناهُمْ من شأنِهِ ما عَنَانا [2]

وتَولّوْا بِغُصَّةٍ كلّهُمْ منْـ ... ـهُ وإنْ سَرَّ بعضَهُمْ أحيانا [3]

رُبَّما تُحْسِنُ الصَّنيع لياليـ ... ـهِ ، ولكنْ تُكَدِّرُ الإحسانا [4]

كُلَّمَا أنْبَتَ الزَّمانُ قنَاةً ... ركَّبَ المرءُ فى القَنَاةِ سِنَانا [5]

ومُرادُ النفوسِ أصْغَرُ مِنْ أنْ ... نَتَعادى فيه وأنْ نتفانى [6]

غَيْرَ أنَّ الفتى يُلاقِى المنَايَا ... كَالِحَاتٍ ولاَ يُلاقِى الهَوَانَا [7]

ولو أنَّ الحياةَ تبقى لِحَيٍّ ... لعَدَدْنا أضَلَّنَا الشُّجْعَانَا

وإذا لم يكنْ منَ الموتِ بُدٌّ ... فَمِنَ العجْزِ أن تموت جبانا

ولئن كنا نفطن بعد قراءة أبيات المتنبى إلى الوشيجة الفكرية القوية التى تصلها بأبى العلاء لا سيما فى الأبيات الثلاثة الأولى التى تشير إلى وحدة المصير الذى يجمع بين السابقين والحاضرين ، وبالطبع اللاحقين، إلا أننا نفطن أيضا إلى (ديباجة) المتنبى الشعرية التى لا يرقى إلى مستواها إلا جسارة أبى العلاء الفكرية. أما طه حسين فقد صحب الرجلين وهو أفضل من يحدثنا عنهما: "المتنبى واضح اللفظ ناصع الأسلوب، وأبو العلاء غامضهما غموضا ما ، والمتنبى حكيم ينتحل الحكمة ويتكلف الفلسفة ، وأبو العلاء حكيم حقا ، وفيلسوف لا يعرف التكلف ولا الانتحال ، والمتنبى متكسب بشعره ، وأبو العلاء لم يذق لشعره ثمرة مادية فى حياته. والمتنبى على رفعة قدره وعزة نفسه، محب للدنيا

(١) شرح ديوان أبى الطيب المتنبى، جـ٢ ، ، ص ٢٣٧.

(٢) عناهم : أهمهم.

(٣) تولوا بغصة: ما أخذوا منه إلا غصة فى القلوب .

(٤) لياليه: أى ليالى الزمان، تكدر : تفسد .

(٥) القناة: قصب الرمح ، السنان: نصله.

(٦) أى أن ما نطلبه من الزمان أصغر من أن نتقاتل بسببه .

(٧) كالحات: عابسات.

متهالك عليها، قد مدح الملوك والأمراء والوزراء لنيل الثروة، أو الإمارة. وأبو العلاء مبغض للدنيا، زاهد فيها ، مزدرٍ لطلابها ، ولقد ظل أبو الطيب يكدح طول حياته فى طلب الدنيا حتى قتلته، بينما ظلت تكدح فى طلب أبى العلاء حتى قتلها" [١] . هذه المقارنة التى تعمدنا إثباتها هى دليل آخر على ما يذهب إليه أبو العلاء من التسوية بين المتناقضات؛ إذ رغم ما بين الشاعرين من تناقض بيِّن إلا أنهما يجتمعان عندما يعالجان قضية مصير الإنسان. حين يكون المجال متصلا بقضايا الحياة، فلكل شاعر مذهبه، ولكل وجهته ، لكنهم إذا ما صدقوا التعبير عن قضية المصير فسيكون ائتلافهم أوضح من اختلافهم .

أما أبيات أبى العلاء:

أرى كُلَّ خيرٍ فى الأنامِ مُفارقاً	فلا تأسفَنْ فيها لقِلّة خيركا
ودنياكَ سارتْ بالأنامِ مغذَّةً	فلا فرق فيها بين سيرى وسيركا
أصاح أتدرى كيف بعدَكَ حالُها	أجلْ مثلَ ما شاهدْتَهُ بعدَ غيركا

فإنها تكاد تكون صياغة أخرى لأبيات مروان بن الحكم السابقة؛ ففضلا عن التقائهما فى المعنى العام يحسن أن نقارن بين الشطر الثانى من البيت الثانى هنا ، والبيتين الأولين هناك ، وكذلك البيتين: الثالث هنا والثالث هناك ليتأكد اتصال النسب بين الشاعر اللاحق والشاعر السابق. والمقصود بالاتصال هنا هو الاشتراك فى الوقوع على الحقيقة التى يستوى إزاءها البشر جميعا.

وإذا كان أبو العلاء- فى محاولته للنفاذ إلى بعيد متأملا المصير - يبدأ فى المثال السابق بصيغة "أرى" فإنه يتواصل هذه المرة مع طرفة بن العبد فى أبياته السابقة التى يرتكز فيها على نفس الصيغة لرؤية ما سيكون فى ضوء ما كان ، وبتداخل الأزمنة تتم التسوية بين الحاضرين والغابرين، الأغنياء والفقراء، الكرام والبخلاء، الغواة والحريصين . وما قول أبى العلاء:

---

(١) تجديد ذكرى أبى العلاء، ص ٢٠٩. وعن الفرق بين الشاعرين راجع أيضا ص: ٢٠٩ ، ٢١٠. و"مع أبى العلاء فى سجنه" ص ٦٩ : ٧٣.

ربَّ لَحْدٍ قد صار لحداً مراراً ضاحكٍ من تزاحم الأضداد

إلا تطويرا أو تكثيفا لقول طرفة فى بيتيه :

أرى قبرَ نحّامٍ بخيلٍ بمالِهِ كقبر غَوىٍّ فى البَطَالةِ مُفْسِدِ

تَرى حُثْوتَيْنِ من ترابٍ عليهما صَفَائِحُ صُمٌّ مِنْ صَفيحٍ مُنَضَّدِ

أما إذا تحدث أبو العلاء عن نفسه ، بعد وفاته ، فإنه يرى الأمر سواء بالنسبة لجسده ؛ فليكن هذا الجسد قوتا للذباب أو للنيران، ليكن طعاما لدود الأرض أو لأسماك البحر ، يستوى الأمر لديه:

إن فَارَقَتْنَى حياتى خِلْتُنى صنماً ولا يُراعُ لِكَسْرِ الهامةِ الصنمُ

فاجعلْ عِظَامى قِرَى غَبْراءَ مظلمةٍ أو قوتَ حمراء نارٍ ضوءُها سَنِمُ

سِوًى على الجسمِ خُضْرٌ حُوتُها جَشِعٌ بعد المماتِ وخُضْرٌ زُرْقُها تَنِمُ

قَطْعُ البنانِ الذى شبهتُهُ عَنَماً إن ماتَ كالقَطْعِ فى قضبٍ هى العَنَمُ

و الغانياتُ وفى آذانها درٌ كالضأنِ ترعى وفى آذانها زَنَم [(١)]

لعلنا نلحظ استخدامه لصيغة " **سوى**" هذه المرة ليعبر بها عن "التسوية" التى يراها ، فضلا عن استخدامه لأداة التشبيه "الكاف" فى البيتين الرابع والخامس ليؤكد هذه التسوية ، إذ يسوى فى أولهما بين قطع الإصبع وقطع الغصن ، ويسوى فى ثانيهما بين آذان الغانيات المحلاة بالدرر وآذان الأغنام التى قطعت وتركت معلقة بها، والسياق هنا سيذكرنا بقول الخنساء "إن الشاة لا يضيرها سلخها بعد ذبحها" فبعد الذبح تصبح كل الأمور سواء .

---

(١) اللزوميات، جـ٢، ص ٢٦٤. الغبراء: الأرض، ما ارتفع عن وجه الأرض .سوًى: بكسر السين وإذا فتحت مُدَّت فيقال: سواء. الخضر: الأولى بمعنى البحار والثانية بمعنى الرياض. الزرق: الذباب. تنم: تتغوط. العنم: شجر لين الأغصان تشبه به أنامل النساء. الزنم: ما قطع من الأذن فترك معلقا بها.

لكن الملاحظ أن أبا العلاء وهو يتحدث عن تبديد جسده فى البر أو البحر أو الجو معتبرا أن هذا كله سواء لديه – الملاحظ أنه يتحدث بلغة مطمئنة، تختلف كثيرا عن تلك التى يتحدث بها عن قلقه حيا. وهو فى هذا يتسق مع ما أكثر الحديث فيه، من أن التفريق والتشتيت أفضل من التجميع والالتئام . فالأولان مدعاة للراحة والأمان:

إذا افترقَتْ أجزاؤنا حُطَّ ثِقْلُنا ... ونَحْمِلُ عِبئًا حين يلتئمُ الشعبُ

وأمس ثوى راعيكَ وهو مودَّع ... ولو كان حيًّا قام فى يده قَعبُ [1]

ويتسق أيضا مع استعجاله الموت:

فيا موتُ زُر ، إنَّ الحياةَ ذميمةٌ ... ويا نفسُ جِدَّى ، إنَّ دَهْرَكِ هازلُ [2]

الناس فريقان: الأول يمثله السواد الشائع ، وهو الذى يلهيه الانهماك فى البدايات عن رؤية النهايات ، ناهيك عن تأملها. والثانى يمثله القليل النادر؛ وهو الذى ينشغل بالتفكير فى النهايات وتأملها ، ثم يضبط ميزان الحركة فى البدايات وفقا لما انتهى إليه من يقين. وإذا كانت البدايات تتحكم فى الفريق الأول ، فإن النهايات هى التى تحكم الفريق الثانى. وأبو العلاء هو بلا شك النموذج المثالى لأفراد الفريق الثانى. ولعل تأمل هذا الأمر يخفف كثيراً من دهشة الكثيرين إزاء ما ألزم به أبو العلاء نفسه على صعيدى : الحياة والفن.

عندما تأمل أبو العلاء نهايته بعد الموت وقد أصبح ذرات ترابية متفرقة ، لم يستشعر السعادة عند الحياة بالتئام هذا الجسد أو ببدانته أو بصحته:

إذا كان جسمى للترابِ أكيلةً ... فكيف يَسَرُّ النفسَ أنى بادنُ [3]

ما دام الموت يصنع هذا ، يستوى الأمر لديه فى الحياة ، بادنا كان أم هزيلا. والتراب كذلك لا يفرق بين بادن وهزيل.

---

(١) راجع شرحا أوفى لهذين البيتين فى سياق أعم فى "مع أبى العلاء فى سجنه ، ص ١٩.

(٢) شرح ديوان سقط الزند ، ص ٥٨.

(٣) اللزوميات ، أو لزوم ما لا يلزم ، جـ ٢، ص ٣٣١.

وما يَفْرُق التراب الذى هو آكِلٌ لنا بين جِسميْ بادنٍ وهزيلِ [1]

ألم يطلق اللحد ضحكته ساخرا من هؤلاء الذين كانوا يظنون أنفسهم متباينين فى الحياة ، فإذا هم قد اختلطوا وذابو بعد الموت. إنه تساوى "الأضداد".

وعندما تأمل أبو العلاء النهاية وتمثلها ، وجد أنه لا فرق بين من قبروا تحت الثرى ، ومن لا يزالون يطأونه بأقدامهم :

أعْفى المنازلِ قَبرٌ يُستراحُ به وأفضلُ اللُّبْسِ فيما أعلمُ الكفنُ
إن الذين على وجه الثرى وَطئُوا **يُشابهونَ** أُناساً بعدهم دُفِنوا [2]

لا فرق بين الأحياء والأموات ، ولا فرق بين الأحياء والأحياء :

لا فرق بين بنى فِهرٍ وغيرهم فى دولةٍ ، وشهورُ الحِلِّ كالحُرمِ [3]

ولا فرق بين من انقطع حبل نسله مثل أبى العلاء ومن تكاثروا فى الإنسال:

فحالُ وَحيدٍ لم يُخلِّفْ مَناسِبًا **تشَابهُ** حَالَىْ عامرٍ وتميمِ
وجدتُ بنى الدنيا لدى كل موطنٍ يَعُدّون فيها شِقْوَةً كنعيمِ [4]

أنْسِلْ أو اعقُمْ فالتَّوحُّدُ راحةٌ **سيانٍ** نجلُكَ والخبيتُ الناسلُ [5]

فالعقم والإنسال سيان ، وكذا أبناء الأخيار وأبناء الأشرار ، وأيضا الملوك على عروشها ، والحيوانات فى أحراشها:

وسيَّانٍ مَلْكَا معشرٍ فى سَنَاهُما وعلجانِ فى الشَّعْراءِ والعَلَجانِ [6]

فالغريزة تسيطر عليهم جميعا:

---

(١) نفسه ، ص ٢١٨.
(٢) نفسه ، ص ٣٣٣.
(٣) نفسه . ص ٣٠١ .
(٤) نفسه ، ص ٢٩٩.
(٥) نفسه ، ص ١٨٢، الخبيت: الخبيث والحقير .
(٦) نفسه ، ص ٣٦٨، العلج: الحمار الوحشى ، الشعراء: الشجر ، العلجان: نبات.

والناسُ ضأنٌ تساوت فى غرائزها   يُلقون بالأرضِ كفًّا كلما افترعوا
لا فضلَ يُحباهُ مخلوقٌ على جهةٍ   مِنْ حالهِ ، وتساوى النسرُ والمرَعُ [(1)]

❁❁❁❁

١٣- من أفق عال :

وما كان لأبى العلاء أن يرى الأشياء – لا سيما المتناقضة منها – متقاربة أو متساوية لولا هذه الرؤية العالية التى تكسر القشور فى محاولة للوصول إلى الحقائق الكامنة خلفها ، والتقاط عوامل الاشتراك التى تقرب بينها. وما كان لأبى العلاء أن يصل إلى هذه الدرجة إلا بعد أن يُحصِّل ثقافة كبيرة بالحياة وخبرة واسعة بناسها. ويلاحظ أن حس التسوية الذى لون رؤية أبى العلاء لم يكن وليد مرحلة متأخرة من حياته، لأن بذرة هذا الحس كانت قد وُلدت فى نفسه مبكرا ؛ إذ يطالعنا فى مجموعته الشعرية الأولى "سقط الزند" بإرهاصاتها ، لكن المهم أن هذه الإرهاصات لا تظهر فقط فى القصائد المتأخرة ، ولكنها تظهر منذ القصائد المبكرة التى قالها ولم يكن قد خرج بعد من تحت عباءة المتنبى وذلك فى مثل قوله:

أفوق البدر يُوضَعُ لى مهادُ   أم الجوزاءُ تحت يدى وسَادُ ؟
قَنَعْتُ ، فخِلتُ أنَّ البدرَ دونى   وسيانَ التقنعُ والجِهادُ [(2)]

وحين يسوى أبو العلاء بين "التقنع" – الذى انتهى به إلى إدارة ظهره للحياة كلها – والجهاد الذى يتطلب الخروج والمواجهة وتحمل مشاق الحياة وتبعاتها– حين يسوى بينهما فى هذا السياق الموشى بالنبرة المتنبية ، فإن هذا يعنى أن بذور "التسوية" كانت قد أُلقيت فى التربة العلائية منذ وقت مبكر ، وأن هذه التربة كانت مهيأة لاحتضان هذه البذور مع الضمان لها بأسباب البقاء والاستمرار.

---

(١) نفسه ، ص ٧٩، ٨٠، المرع: جمع مرعة ، وهو طائر وديع جميل ملون الريش

(٢) شرح ديوان "سقط الزند" ، ص ٣٤.

الخاتمة :

هكذا تبدو أهمية ما أطلقنا عليه اسم "صيغ التسوية" فى التجربة العلائيـــة ، ورغم ما تشكله هذه الصيغ من مركز ثقل يؤهلها لأن تُتخذ مفتاحا للتعرف على الإطار العام الذى يحكم رؤية الشاعر ، فإن أيا من الدراسات التى كُتبت عن أبى العلاء – لا سيما اللغوية منها – لم تُشر إلى هذه الظاهرة . وفـــى تقـــديرى أن السبب يرجع إلى المدخل الخاطئ إلى عالم الشاعر؛ وذلك حـــين تنهمـــك هـــذه الدراسات فى رصد ظواهر لغوية عامة أو حيادية لا تمثل مرتكزات أساســـية أو ظواهر أسلوبية حاسمة تتحدد من خلالها البصمة الأسلوبية للشاعر.

ونستشهد على سبيل المثال بما دُرس من ظواهر لغوية فـــى أحـــد هـــذه الدراسات[1] لنجد: التخفيف ، الضمير واســـتخدامه ، صـــرف الممنـــوع مـــن الصرف، الفصل بين المسند والمسند إليه ، المبتدأ والخبر وما فى موضـــعهما، أساليب التقديم ، الحال والمصدر المنصوب ، إضافة الصـــفة إلـــى موصـــوفها، إعمال اسم الفاعل، أفعال التفضيل ، الفعل وصور استخدامه ، الأدوات. وهكـــذا يمكن القول بأن الدراسة قد جمعت معظم الظواهر اللغوية فى اللغة العربية، وفى ذات الوقت لم تكشف لنا عن خصوصية أية ظاهرة من حيث علاقتها بالمبـــدع. وبالطبع يمكن أن تتكرر مثل هذه الدراسة حاملة على كتفها نفس الظواهر اللغوية لتسقطها على أى ديوان شعر، قديما أو حديثا، جيدا أو رديئا، بل لعلهـــا تصـــلح ايضا لأى نص لغوى: أدبى أو علمى ، ذلك أن أى نص لغوى من هذه لا يخلـــو بطبيعة تكوينه من تلك الظواهر اللغوية المذكورة. لكن ما هى النتيجة التى نصل إليها بعد كل هذا العناء ما دامت الظواهر صماء لا تكشف ولا تدل ولا تشـــير؟. المزعج أن اصحاب هذه الدراسات قد يفطنون إلى شئ من هذا ، لكنهم ســـرعان ما يتجاهلون. يقول صاحب الدراسة المشار إليها وهو يقدم لظواهره اللغوية: "لا أزعم أن كل ما سيأتى ذكره من ظواهر أسلوبية وتركيبية خاص بـــالمعرى ...

(١) راجع : د.زهير غازى زاهد: لغة الشعر عند المعرى ، دار الشئون الثقافية العامة "آفاق عربية" ، بغداد ، ١٩٨٩.

وإنما الكثير من هذه الظواهر تشترك فيه لغة الشعر عامة ، بل ومنها ما هو فى لغة النثر أيضا إذا كان من النثر الفنى، إلا أن المعرى قد أكثر من هذه الظواهر الأسلوبية فى شعره" [1] وبالطبع لم تقل لنا الدراسة كيف كانت هذه الكثرة وعلام دلت.

وأرى أن المدخل الصحيح لمثل هذه الدراسات هو أن يعايش الباحثُ الأديبَ قبل أن يمسك قلمه ، وأن يحسن عشرته، يقترب منه ويألفه ، يتركه ثم يعود إليه ، يعيد قراءته ويقرأ عنه ، ينظر إليه ككل لا كشذرات متفرقة ... عندئذ قد يبوح الشاعر بسره أو مفتاحه ، ومفتاحه هذا لا يتمثل فى مجموعة من الظواهر اللغوية ، ولكن غالبا ما يكون فى ظاهرة واحدة حاسمة تتبلور عندها رؤية الشاعر. ثم ما تلبث هذه الظاهرة أن تجتذب إليها من الظواهر الأخرى ما يدعمها ويساعدها على أداء وظيفتها. يمكن أن تشبه لغة الشاعر بدائرة تستقر فى مركزها الظاهرة الحاسمة ، وحول هذا المركز تتعدد الدوائر التى تتسع أقطارها بالتدريج ، وتتولى الظاهرة الحاسمة التعامل مع الظواهر الأخرى حسب احتياجها لكن بعد أن تكون قد حددت مسافات هذه الظواهر قربا وبعدا عنها حسب ما تراه لها من أهمية.

وأبو العلاء فى النهاية – مثل شوبنهاور – "رجل جاد لا يحاول أن يتملقك ويترضاك لتقبل فلسفته وتقر نظرياته. وليس من أربه أن يواسيك فى همومك ، أو أن يزودك بالنصائح الغالية لتقبّل يده فى النهاية ، وإنما غرضه أن يصدع بالحق ويبصرك الحياة كما هى حسبما يعتقد" [2] . وهو لا يفرض عليك شيئا ولا يلزمك بشىء، وإنما يُلزم نفسه بما يلزم وبما لا يلزم ، وهو يقول رأيه ، وسيان لديه ؛ أن تضع هذا الرأى فوق رأسك، أو تحت قدمك:

"خُذِى رَأيِى وحَسْبُكِ ذَاكَ مِنِّى ... عَلَى مَا فِىَّ مِن عِوجٍ وأَمْتِ

(١) المرجع السابق ، ص ٣٧.

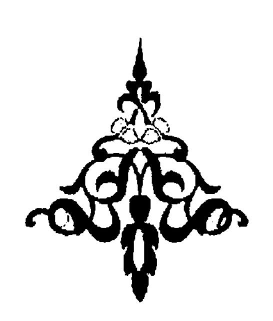
(٢) على أدهم: نظرات فى الحياة والمجتمع ، دار المعارف، ١٩٧٨، ص ١٧.

ومـاذا يَبتغـى الجُلسـاءُ عنـدى   أرادوا منطقـى وأردتُ صَـمْتى
ويُوجـدُ بيننـا أمـدٌ قصِـىٌّ   فـأموُّا سَمْتَهُمْ وأمَمْتُ سَمْتى" [1]

لقد امتحن أبو العلاء الدنيا فتكشفت له على حقيقتها ، وإذا كان أبو نواس، أكثر الشعراء تفاؤلا قد قال :

إذا امتَحَنَ الدنيا لبيبٌ تكَشَّفَتْ   لهُ عَنْ عَدُوٍّ فى ثيابِ صديقِ [2]

فإن أبا العلاء هو هذا اللبيب الذى أضحى لا يفرح بصديق، ولا يعبأ بعدو، فهما – فى تقديره – متشابهان، أليسا هما ابنين لـ "أم دفر" التى قضى أبو العلاء حياته كلها يهتك سترها ؟ ! .



(١) راجع تعليق طه حسين على هذه الأبيات فى "تجديد ذكرى أبى العلاء" ص ١٣٦، وما بعدها.
(٢) أبو نواس : ديوانه. ت: أحمد عبد المجيد الغزالى، مطبعة مصر – القاهرة – ١٩٥٣، ص ٦٢١.



الفصل الخامس

صلاح عبد الصبور والمفارقة بين الماضى والحاضر

صلاح عبد الصبور والمفارقة بين الماضى والحاضر

يضطلع هذا المبحث بتحليل قصيدة "أحلام الفارس القديم" ثم قراءة إبداع صلاح عبد الصبور بشكل عام ، لنرى:

أولا: إلى أى مدى تتبلور فى هذه القصيدة رؤية الشاعر؟

ثانيا: إلى أى مدى تتردد أصداء هذه القصيدة عبر إبداع الشاعر بشكل مجمل؟

وننتهى باستخلاص النتيجة التى يقود إليها البحث. ويحسن البدء بكتابة القصيدة مرقمة السطور : **أحلام الفارس القديم**(١)

١) لو أننا كُنَّا كغصنى شجرة

٢) الشمس أرضعتْ عُروقَنا معا

٣) والفجرُ روانا ندى معا

٤) ثم اصْطَبَغْنَا خضرةً مزدهره

٥) حين اسْتَطَلْنا فاعْتَنَقْنَا أذرعا

٦) وفى الربيعِ نكْتَسى ثِيابَنَا الملونة

٧) وفى الخريف ، نَخْلَعُ الثيابَ، نَعْرى بدنا

٨) ونَسْتَحِمُّ فى الشِّتَا ، يُدْفئُنَا حُنُوُّنَا.

❖❖❖❖❖❖

٩) لو أننا كنا بِشَطِّ البحر مَوْجَتَين

١٠) صُفِّيتا من الرِّمال والمحارْ

١١) تُوِّجتا سبيكةً من النهارِ والزَّبدْ

١٢) أسْلَمَتا العِنانَ للتَّيار

١٣) يَدْفعُنا من مَهْدِنا لِلَحْدنا معاً

١٤) فى مشيةٍ راقصةٍ مُدَنْدنة

---

(١) راجع القصيدة بديوان : أحلام الفارس القديم ص ٤٤: ٥٠.

١٥) تَشْرَبُنا سحابةٌ رقيقة

١٦) تذوبُ تحتَ ثغرِ شمسٍ حلوةٍ رفيقة

١٧) ثم نَعودُ موجتين توأمين

١٨) أسلمتا العنانَ للتيار

١٩) فى دورةٍ إلى الأبد

٢٠) من البحارِ للسماء

٢١) من السماء للبحار

❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖

٢٢) لو أننا كُنَّا نجيمتين جَارَتيْنْ

٢٣) من شرفةٍ واحدةٍ مطلعنا

٢٤) فى غيمةٍ واحدةٍ مضجعنا

٢٥) نضىءُ للعشاق وحدهم وللمسَافرينْ

٢٦) نحو ديارِ العشقِ والمحبَّة

٢٧) وللحزانى الساهرينَ الحافظين موثق الأحبة

٢٨) وحين يأفلُ الزمان يا حبيبتى

٢٩) يدركنا الأفول

٣٠) وينطفى غرامنا الطويل بانطفائنا

٣١) يبعثنا الإله فى مساربِ الجنانِ درتين

٣٢) بين حصى كثير

٣٣) وقد يرانا مَلَكٌ إذ يعبر السبيل

٣٤) فينحنى ، حين نَشُدُّ عينَهُ إلى صفائنا

٣٥) يلقُطنا ، يمسحنا فى ريشه، يعجبُه بريقنا

٣٦) يرشُقنا فى المِفْرَقِ الطهور

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

٣٧) لو أننا كُنَّا جناحىْ نورسٍ رقيق

٣٨ وناعمٍ، لا يبرحُ المضيق

٣٩) محلقٍ على ذؤاباتِ السفن

٤٠) يبشرُ الملاح بالوصول

٤١) ويوقظُ الحنين للأحباب والوطن

٤٢) منقارهُ يقتاتُ بالنسيم

٤٣) ويرتوى من عرقِ الغيومْ

٤٤) وحينما يجن ليل البحر يطوينا معاً ... معاً

٤٥) ثم ينامُ فوق قلع مركبٍ قديم

٤٦) يؤانسُ البحارةَ الذين أرُهِقوا بغربة الديار

٤٧) ويؤنسون خوفَه وحيرَته

٤٨) بالشدو والأشعار

٤٩) والنفخ فى المزمار

❖❖❖❖❖❖

٥٠) لو أننا

٥١) لو أننا

٥٢) لو أننا ، وآهٍ من قسوة "لو"

٥٣) يا فتنتى ، إذا افتتحنا بالمنى كلامنا

٥٤) لكننا ...

٥٥) وآهٍ من قسوتها "لكننا"

٥٦) لأنها تقولُ فى حُروفها الملفُوفِة والمشتبكه

٥٧) بأننا ننكرُ ما خلَّفَتْ الأيامُ فى نفوسنا

٥٨) نَوَدُّ لو نخلعه

٥٩) نود لو ننساه

٦٠) نودُّ لو نُعيدُه لِرَحِمِ الحياة

٦١) لكننى يا فتنتى مجربٌ قعيدْ

٦٢) على رصيفِ عالمٍ يموجُ بالتخليطِ والقمامة

٦٣) كونٍ خلا من الوسامة

٦٤) أكسبنى التَّعْتيمَ والجهامة

٦٥) حين سقطتُ فَوقه فى مطلع الصبا

❖ ❖ ❖ ❖ ❖ ❖

٦٦) قد كنتُ فيما فاتَ من أيامْ

٦٧) يا فتنتى محارباً صَلْباً، وفارساً هُمَامْ

٦٨) من قبلِ أن تدوسَ فى فؤادِىَ الأقدامْ

٦٩) من قبل أن تجلدنى الشموسُ والصقيعْ

٧٠) لكى تُذِلَّ كبريائِىَ الرفيع

٧١) كنتُ أعيشُ فى ربيعٍ خالدٍ، أىِّ ربيعْ

٧٢) وكنتُ إن بكيتُ هزَّنى البكاءْ

٧٣) وكنتُ عندما أُحِسُّ بالرثاء

٧٤) للبؤساءِ الضعفاءْ

٧٥) أودُّ لو أطعمتهم من قلبِىَ الوَجِيعْ

٧٦) وكنت عندما أرى المحيَّرِينَ الضائعين

٧٧) التائهين فى الظلام

٧٨) أودُّ لو يَحْرِقُنى ضَيَاعُهم ، أودُّ لو أضىء

٧٩) وكنت إن ضحكت صافياً ، كأننى غدير

٨٠) يَفْتَرُّ عن ظِلِّ النجومِ وَجْهُه الوضىء

٨١) ماذا جرى للفارس الهمام؟

٨٢) انخلع القلبُ وولّى هارباً بلا زمام

٨٣ وانكسرت قوادمُ الأحلام

٨٤) يا من يَدُلُّ خُطوتى على طريقِ الدمعةِ البريئة

٨٥) يا من يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئة

٨٦) لَكَ السلام

٨٧) لك السلام

٨٨) أُعطيك ما أَعْطَتْنِىَ الدنيا من التَّجْريبِ والمهارة

٨٩) لِقَاءَ يومٍ واحدٍ من البكارة

٩٠) لا، ليس غير "أنتِ" من يعُيدنُى للفارسِ القديمْ

٩١) دون ثمنْ

٩٢) دُونَ حسابِ الربحِ و الخسارة

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

٩٣) صافيةً أراك يا حبيبتى كأنما كبرت خارج الزمن

٩٤) وحينما التقينا يا حبيبتى أيقنت أننا

٩٥) مفترقان

٩٦) وأننى سوف أظَلُّ واقفاً بلا مكان

٩٧) لو لم يُعِدْنى حُبُّكِ الرقيقُ للطهارة

٩٨) فنعرفُ الحبَّ كغصنى شجرة

٩٩) كنجمتين جاريتين

١٠٠) كموجتين توأمين

١٠١) مثل جناحى نورس رقيق

١٠٢) عندئذ لا نفترق

١٠٣) يَضُمُّنَا معاً طريقْ

١٠٤) يضمنا معا طريق



رؤيــــة عامـــة :

تتشكل القصيدة من ثنائيتين متناظرتين: الثنائيـــة الأولـــى هـــى :" **الحلم والواقع**" أما الثانية فهى " **الماضى والحاضر**". الحلم بشفافيته وصفائه يناظر الماضى ببراعته وامتلائه. والواقع بتعتيمه وجهامته يناظر الحاضر بانكساره وخوائــه. يظل الشاعر مشدودا إلى طرفى الثنائيتين الأوليين؛ يلوذ بالطرف الأول (الحلم) تارة، ويجرفه الحنين إلى الطرف الثانى (الماضى) تارة ثانية. وفى المقابل نراه ساخطا على طرفى الثنائيتين الأخيرتين؛ ينكر نفسه فى الطرف الأول (الواقع) تارة ، ويتحسر على ما آل إليه حاله فى الطرف الثانى (الحاضر) تارة ثانيــة. ومن خلال المفارقة بين الحلم والواقع مرة، والماضى الحاضــر مــرة ثانيــة، تتحرك دراما القصيدة. لكن الملاحظ أن هاتين الثنائيتين تحتويان حشــداً مــن الثنائيات الجزئية، وهو حشد يسهم فى بلورة هاتين الثنائيتين بخاصـــة، وفـــى تشكيل النص بعامة.

يبدأ الشاعر القصيدة محلقا فى جو رومانسى حالم، وذلـــك مـــن خـــلال استغراقه فيما يشبه أحلام اليقظة، هذه الأحلام التى تتعدد وتطول؛ تتعـــدد فـــلا تقتصر على حلم واحد، بل تمتد لتصل إلى أربعة أحلام، يبدأ كل منها بصـــيغة "**لو أننا كنا**"، ثم يتشكل كل حلم فى صورة نامية ومكتملة بذاتها. لكن اكتمال كل لوحة من اللوحات الأربع بذاتها لا يعنى انفصالها عن اللوحات الأخرى، ذلك أن هذه اللوحات تتجمع فى النهاية لتعكس إحساسا واحداً، وما تعـــدد الصـــور والتشكيلات إلا من قبيل تأكيد توق الشاعر وشوقه إلى عالم الصفاء والبكارة، ثم التأكيد فى المقابل – وكما سيتضح عند المضى فى قراءة القصيدة – على ضيق الشاعر بواقع التخليط والقمامة الذى يموج من حوله.

تشكل الأحلام الطرف الأول من الثنائية الأولى ، وتسهم هـــذه الأحـــلام بقدر كبير فى دفع الدماء الرومانسية فى بنيتها ، بدءا من البذور اللغوية وانتهاء بالأطياف الدلالية ومرورا بكل القيم الفنية التى يرتفع النص على أكتافها ليصل إلى المكانة التى تليق بالنصوص الخالدة، يتيح الحلم للقصيدة أن تتفـــتح علـــى عوالم عديدة: عالم الأشجار وعالم البحار وعـــالم النجـــوم وعـــالم الطيـــور،

لتستخلص من كل منها خلاصة البراءة فيه، لكن القصيدة وهى تتفتح على كل هذه العوالم لا تتداح فى فضاءات هلامية، لتجد نفسها مندفعة فى تيار التعميم، ولكنها ترتكز من كل عالم على عنصر، ولأن هذا العنصر دال ويجاد توظيفه، فإنه يلخص عالمه ويومئ إليه، ويضمن للنص تركيزه وتحديده وتجديده أيضا.

من عالم الأشجار يختار الشاعر للحبيبين صورة الغصنين اللذين أرضعتهما الشمس وسقاهما الفجر فاستطالا واعتنقا، نراهما يرتديان ثيابهما الملونة في الربيع، ويتجولان في فرح لا يفسده الخريف ولا ينال منه الشتاء، ففى قلبيهما من وهج الحب ودفء الحنان ما يجعل الزمان كله ربيعا.

من عالم البحار يختار الشاعر للحبيبين صورة الموجتين الصافيتين قالبا وقلبا؛ قالبا حين صفيتا من شوائب الرمال والمحار، وقلبا حين غمرهما السلام النفسى فأسلمتا نفسيهما لتيار الحياة الآمن جانبه، ليدفع بهما إلى سحابة رقيقة، ما تلبث أن تذوب تحت ثغر شمس رفيقة، فيعودان موجتين توأمين يسلمان العنان للتيار، وتظل حياتهما تدور فى إطار دائرة أبدية عامرة سُداها الحب ولُحمتها العطاء، من البحار للسماء، ومن السماء للبحار.

ومن عالم السماء يختار الشاعر للحبيبين صورة النجيمتين الجارتين اللتين تطلان من شرفة واحدة، وتنامان فى غيمة واحدة، ومن هناك يتواصلان فيضيئان للأحباب، وحين ينطفئ ضوؤهما مع أفول الزمان يُبعثان من جديد درتين تبهر بهما عينى مَلَك يتجول فى الجنان فيلتقطهما مزينا بهما مفرقه الطهور.

من عالم الطيور يختار الشاعر للحبيبين صورة جناحى النورس الرقيق الذى لا يكف عن التحليق عاليا هناك على ذؤابات السفن، ليتواصل هو الآخر مبشرا الملاح بالوصول، وموقظا الحنين للأحباب والوطن، يغرق فى عالم الصفاء فلا يقتات إلا بالنسيم، ولا يشرب إلا من عرق الغيوم، يُحِب ويُحَب، يألف ويُؤلف، يأنس ويُؤنس، الغناء غذاؤه، والشعر دواؤه.

فى عالم الأحلام نصبح بإزاء كون سماوى يزخر بكل عناصر السمو؛ إذ الشمس تُرضع، والفجر يَروى، والسحب تجذب، والغيم يأوى، والمَلَكُ يحنو، والإله يبعث. كون يفيض بكل عناصر الامتلاء حيث الرِّى والاخضرار

والازدهار والاكتساء، وينطوى على كل عوامل الألفة، وبحسبنا الإشارة إلى صيغة "معا" المتكررة فى السطرين (٢، ٣) فى معرض تصوير إرضاع غصنى الشجرة من ثدى الشمس معا، وريهما من ندى الفجر معا، وكذا تكرار نفس الصيغة مرتين فى السطر (٤٤) فى معرض تصوير الحبيبين (جناحى النورس) وقد طواهما ليل البحر **معا .. معا**. وقبل ذلك ترد نفس الصيغة (السطر ١٣) فى معرض الحديث عن الرحلة الأبدية التى تجمع الموجتين حين يدفعهما التيار من مهدهما للحدهما معا. وبحسبنا الإشارة كذلك إلى تكرار كلمة "**واحدة**" التى توصف بها الشرفة مرة حيث تطل النجيمتان، وتوصف بها الغيمة مرة أخرى حيث تضطجعان. والصيغتان (**معا ..واحدة**) تكشفان عن الألفة والالتئام والانسجام الذى يجمع بين اثنين حتى ليستحيلان واحدا، لا يكدر صفاءهما شيء، فعناصر الكون التى تحيط بهما تبارك هذا الحب وتحنو عليه وتمد يدها إليه، إنه كون يموج فى محيط من صفاء وبهاء ونور انعكس على روحيهما وجسديهما براءة ووسامة. يشع عالم الأحلام أيضا بالرغبة فى التواصل والقدرة على العطاء، فالنجيمتان تضيئان للعشاق وللمسافرين وللحزانى الساهرين، أما النورس الرقيق فإنه يبشر الملاح بالوصول، ويوقظ الحنين للأحباب والوطن، وهو أيضا يؤانس البحارة ويأتنس بهم. أما الموجتان فإنهما تهطلان خيرا ونماء حين تذوبان تحت ثغر الشمس. أما غصنا الشجرة فلا ينتظر منهما إلا الثمار الطيبة، لا سيما وقد رضعا من ثدى الشمس، وارتويا من ندى الفجر، وما تبع ذلك من استطالة فعناق.

إنه عالم متماسك، ملتئم ومتلاحم، وهو لا يبدأ لينتهى **ولكن ليستمر ويُكتب له الخلود، يبدو هذا فى الحلم الأول** من خلال الدورة الأبدية للزمان، حيث يكتسى الغصنان (الحبيبان) فى الربيع، ويعريان فى الخريف، ويستحمان فى الشتاء، تظلهما مظلة الحب فى كل الفصول باعثة فى نفسيهما دفئا وفى روحيهما حياة.

وتبدو هذه الاستمرارية فى الحلم الثانى ، صحيح أن الموجتين اللتين تشربهما سحابة تذوبان تحت ثغر الشمس، لكنهما تعودان موجتين توأمين، ويظلان خالدين من خلال هذه الدورة الأبدية، من البحار للسماء، من السماء للبحار. **وتتواصل الاستمرارية فى الحلم الثالث**، إذ ما إن تأفل النجيمتان بأفول الزمان حتى

يبعثهما الإله من جديد درتين فى مسارب الجنان يُزيِّنُ بهما مَلَكٌ مفرقه الطهور.

إنه عالم هارب من تخليط الأرض إلى صفاء السماء، ومن ثم **نلحظ أن حركة العناصر تتجه دائما إلى أعلى** ، وهى إن نزلت فلكى تعود لترتفع، فغصنا **الشجرة يستطيلان ويمتدان فى حركة تتجه إلى فوق. أما الموجتان فتصعدان** حين تستحيلان سحابة ما تلبث تدور بين البحر والسماء. **وأما النجيمتان فحسبهما أنهما يطلان على الدنيا من هناك** ؛ من أعلى، حيث الشرفة مطلع، والغيمة مضجع، وحتى حين ينطفئان ويستحيلان درتين ملقاتين بين الحصى، يبعث الله لهما ملكا ليزين بهما مفرقة، أى أنه سيضعهما فى أعلى الرأس.

أما طائر النورس بجناحيه الرقيقين فسنراه (محلِّقاً) على (ذؤابات) السفن، وهو حين يخلد إلى الراحة، فسيكون نومه (فوق قلع مركب قديم). إن هذه الحركة المتجهة دائما إلى أعلى هى محاولات متكررة للهروب من التعتيم والتخليط السفليين، بحثا عن عالم خال من التكدير؛ عالم قوامه الصفاء والطهر والملائكية، العفوية والبراءة والتلقائية ، الجمال والسلام والأمان، الخلود والالتئام والانسجام، الرقة والرفقة والنعومة، الدفء والاكتساء والارتواء.

تتسرب هذه الدلالات جميعا فى ثنايا النص وفى كافة أوردته وشرايينه وأوصاله، فضلا عن ظهورها على سطحه متمثلة فى بعض الصيغ اللغوية، **فالصفاء مثلا يتبدى فى الموجتين اللتين** "**صُفِّيتا** من الرمال والمحار"، كما يتبدى فى الدرتين اللتين تبهران المَلَك "فينحنى حين نشدُّ عينه إلى **صفائنا**". وأما الطهر فيتجلى فى وصف مفرق رأس المَلَكْ "يرشقنا فى المفرق **الطهور**" كما يتجلى قبل ذلك فى فعل الاستحمام المادى للغصنين، والذى يومئ، من بعد، باستحمام معنوى "**ونستحم** فى الشتا، يدفئنا حنونا". أما الملكية فتبدو من خلال فعل تتويج الموجتين "**تُوِّجتا** سبيكة من النهار والزبد" وأما الملائكية فتتجلى فى هذا الملك المحتفى بالدرتين "**وقد يرانا مَلَكٌ** إذ يعبر السبيل..." . وأما العناية الإلهية فتتجلى فى "**يبعثنا الإله** فى مسارب الجنان درتين .... بين حصى كثير". أما البراءة والتلقائية فتتمثل فى "**نخلع** الثياب، **نعرى** بدنا، **ونستحم** فى الشتا، يدفئنا حنونا".

أما الرقة فقد وردت فى وصف السحابة مرة " تشربنا سحابة **رقيقة**" وفى وصف جناحى النورس مرة أخرى " لو أننا كنا جناحى نورس **رقيق**".

ويضاف إلى الرقة النعومة " **وناعم** لا يبرح المضيق". إنه عالم الدفء "**يدفئنا** حنونا" والاكتساء "**نكتسى** ثيابنا الملونة" والارتواء " الشمس **أرضعت** عروقنا معا" و " الفجر **روانا** ندى معا" و النورس " **يرتوى** من عرق الغيوم" و"**يقتات** بالنسيم". هو كون يسوده الأمان والاطمئنان والسلام، وها نحن قد شاهدنا الموجتين وقد "أسلمتا العنان للتيار" مرتين، الأولى قبل أن تتبخرا سحابا (السطر ١٢) والثانية بعد أن ذابتا موجتين كما كانتا (السطر ١٨) . يُعطِّر جو السلام هذا بمظاهر الفرح سواء تمثلت فى " **الشدو والأشعار**، والنفخ فى المزمار" أم تمثلت فى تلك المشية التى توصف بأنها "**راقصة مدندنة**". فى ظل هذا السلام والأمان يصبح الطريق ممهدا للتواصل مع الآخر "تضىء للعشاق .. وللمسافرين .. وللحزانى الساهرين" أما النورس فـ، " **يبشر الملاح .. ويوقظ الحنين .. ويؤانس البحارة**" وهكذا يشكل الشاعر من خلال الأحلام "**يوتوبيا**"، غير أن هذه اليوتوبيا ليست سوى العالم النقيض الذى يحياه الشاعر على صعيد الواقع والحقيقة.

وإذا كانت الأحلام تشكل – كما سبقت الإشارة – الطرف الأول من الثنائية الأولى للقصيدة ، فإن الطرف الثانى هو الواقع الذى يستيقظ عليه الشاعر، وذلك حين يهوى من سماوات الأحلام مرتطما بصخرة الواقع ليجد نفسه قعيدا " على رصيف عالم يموج بالتخليط والقمامة" ، فندرك عقب قراءة المقطع الذى يعكس صورة الواقع[1] الأسباب الواقعية التى ألجأت الشاعر إلى قرع باب الحلم مرة إثر أخرى.

لكن ما إن يفرغ الشاعر من إلقاء ما فى جعبته من عناصر المأساة، حتى نراه يهرع مرة ثانية إلى الماضى ليرسم صورة موازية لصورة الأحلام فى

(١) يمثل هذا المقطع السطور (٥٠ – ٦٥)

براءتها ومشكلا من خلالها الطرف الأول من الثنائية الثانية[1]، والتى تكشف عن وضاءة ماضى الشاعر ونضارته، وعن صفائه وبكارته . ومن الطبيعى أن نراه يكثر من ترديد صيغة "**كنت**" حتى يصل عددها إلى ست مرات تهيمن من خلالها على هذا المقطع ، وتبرز فى نفس الوقت أهميتها كصيغة محورية فى تشكيل الحقبة الماضية من حياة الشاعر ، ولبيان أهمية هذه الصيغة يمكن وضعها فى هذا الشكل.

كنت

١. .... محاربا صلبا، وفارسا همام

٢. أعيشُ فى ربيعٍ خالدٍ، أىَّ ربيع

٣. إن بكيت هزَّنى البكاء

٤. عندما أحس بالرثاء ، للبؤساء الضعفاء ، أودُّ لو أطعمتهم...

٥. عندما أرى المحيرين الضائعين، ... أودُّ لو يحرقنى ضياعهم

٦. إن ضحكت صافياً ، كأننى غدير

عقب انتهاء الطرف الأول من الثنائية الأولى وجدنا الشاعر يفيق من سحر "**لو أننا**" على صخرة "**لكننا**"، وها نحن نراه فى الثنائية الثانية يرتد من كهوف الماضى السحرية إلى صحراء الحاضر الصخرية طارحا هذا التساؤل الذاهل: "**ماذا جرى للفارس الهمام؟** وهو تساؤل يكشف عن وعيه بحقيقة مأساته، وذلك حين انتهكت إنسانيته وديست بالأقدام ، وفقد من ثم مظاهر هذه الإنسانية التى كانت تمنحه صفة الفروسية، ويأتى هذا المقطع مشكلا الطرف الثانى للثنائية الثانية[2] وهو يصل فى نهاية هذا الطرف إلى ذروة دراما القصيدة وذلك حين يعرض الشاعر بيع تجربة العمر لقاء يوم واحد من البكارة ، ويكون بذلك قد بلغ درجة الذروة أيضا فى إدانة الواقع. إن التضحية بكل ما اكتسبه الإنسان خلال حياته الطويلة ، لقاء العودة إلى عالم الطفولة موضوع متكرر، ويمس وجدان كل إنسان، إذ ليس ثمة امرؤ لا يشعر – ولو للحظة – بأن ما حصله من

---

(١) راجع السطور (٦٦– ٨٠)

(٢) راجع السطور (٨١ – ٨٩).

خبرة قد اقترب به من دائرة الشقاء والتعاسة بقدر ما ابتعد به عن دائرة النقاء والسعادة، ولا بد أن الشاعر العربى القديم قد مر بنفس التجربة حين قال :

ليت الحوادثَ باعتنى الذى أخذتْ   منى بحِلْمى الذى أعطتْ وتَجْريبى[1]

ولابد أن جبران قد استرعى انتباه شاعرنا حين قال : "**من يبيعنى فكرا جميلا بقنطار من الذهب ؟ من يأخذ قبضة من جواهر لبرهة من حب؟ من يعطينى عينا ترى الجمال ويأخذ خزائنى**"[2]

أما وليم بليك فقد عرض صفقة مماثلة، كان شاعرنا يتمثل بها. يقول بليك: "**من يبيعنى تجربتى بأغنية ، وحكمتى برقصة فى الطريق**"[3] وينضم إبراهيم ناجى إلى هذه القافلة، وذلك حين يصبح مستعدا لأن يدفع عمره كله لقاء لحظة البراءة الأولى:

آهِ مَنْ يأخذُ عمرى كُلَّه   ويعيدُ الطفلَ والجهلَ القديما[4]

إن الرغبة فى العودة إلى براءة الطفولة تتحور لتتخذ أشكالا متعددة هى عند شاعر كايليا أبى ماضى تساؤلات عفوية مثل:

"أين ضحكى وبكائى وأنا طفلٌ صغيرْ
أين جهلى ومراحى وأنا غضٌ غريرْ
أين أحلامى وكانت كيفما سرتُ تسيرْ
كلها ضاعت ولكن كيف ضاعت .. لست أدرى"[5]

أو تقارير بسيطة مثل:

" إننى أبكى ولكن لا كما قد كنت أبكى
وأنا أضحك أحيانا ولكن أىُّ ضحك
ليت شعرى ما الذى بدَّلَ أمرى؟ ..... لست أدرى"

---

(١) شرح ديوان المتنبى ، وضع عبد الرحمن البرقوقى، دار الكتاب العربى، بيروت، جـ١ ،ص٣٩٣ (د.ت)
(٢) النبى : ترجمة ثروت عكاشة . دار المعارف – القاهرة ، ط٤، ١٩٧٩ ، ص ١١
(٣) أصوات العصر ، ص ١٢٠.
(٤) إبراهيم ناجى: وراء الغمام، دار الشروق، بيروت ١٩٨٣، ص ٤٨.
(٥) ايليا أبو ماضى ، ص ٢٠٨.

إن هذه النغمة المندهشة هى التى نضجت فيما بعد عند عبد الصبور، ففى حين ظل ايليا أبو ماضى يطرح السؤال مبهورا دون أن يعنى نفسه بالبحث عن إجابة، فإن الشاعر الحديث يتمثل تجربته أكثر، وهو على وعى بالعلاقة الجدلية التى تربطه بواقعه. صحيح أن الشعر لا يبحث عن إجابات لأسئلة ولا عن حلول لمشاكل، ولكن التجربة الشعرية الناضجة تتمثل الموقف الشعرى متكاملا وليس مبتورا.

إنه فى حين لا يدرى أبو ماضى أين ذهب ضحكه وبكاؤه البريئان، فإن "صلاح" يعى أن واقعه قد وضع فى قدميه الخلاخيل، وفى يديه السلاسل، وألقى فى نفسه التعتيم، وفى قلبه الجهامة، ومن ثم فإن القصيدة لا تسير على منوال واحد، بل تتراوح بين الحلم والواقع، والماضى والحاضر، وتجمع فى ثناياها ثنائيات الحياة كلها.

لم يعد أمام الشاعر سوى أن يلوذ بمحبوبته بعد أن فقد الأمل فى كونه، والثقة فى عالمه، معلقا عليها الأمل فى أن تعيد إليه براءته التى فقدها[١]. وتنتهى القصيدة بمزيد من التعلق بالحبيبة، فهى الوحيدة التى سلمت صافية للشاعر من كون خلا من الوسامة، وعالم أضحى يموج بالتخليط والقمامة، ويظل الشاعر متعلقا بأهداب الأمل، ولئن كان أملا بائسا إلا أنه يعد النتيجة الطبيعية للواقع الذى مهد له وأنتجه[٢].

❁❁❁❁

بعد هذه الرؤية العامة للقصيدة نتوقف ونحن بصدد تحليلها عند أربعة عناصر هى على الترتيب :

١. التراسل اللغوى
٢. الفعل وبنية النص
٣. وعى اللاوعى
٤. منطق الحلم

---

(١) راجع لحن الختام فى السطور (٩٣ – ١٠٤).

(٢) راجع السطور (٩٠ – ٩٢) .

١ـ التراسل اللغوى

تُنتقى الألفاظ فى القصيدة بعناية فائقة، بحيث تعد كل كلمة لبنة أساسية تساهم فى بنائها سواء وهى تشغل مكانها الذى اختير لها، أم وهى تتبادل الإشارات والتراسلات بين أخواتها من اللبنات على القرب وعلى البعد.

استعار الشاعر من عالم النبات صورة الغصنين ، ومن عالم البحار صورة الموجتين، ومن عالم الأفلاك صورة النجيمتين ، ومن عالم الطيور صورة جناحى النورس الرقيق. تتحرك كل صورة من هذه الصور الأربع لتكون رمزاً، لكن الرموز الأربعة تتجمع فى النهاية عند بؤرة واحدة، لتوحى بإحساس واحد، هو الشوق إلى عالم **البراءة**، وهذا العالم يشكل أحد طرفى الثنائية الأولى التى تتشكل القصيدة من خلال الجدل بين طرفيها. أما الطرف الثانى فنستطيع أن نلمحه فى صفة "**مجرب**" التى ينعت الشاعر بها نفسه، وذلك بعد أن يصحو من حلم الأمانى مصطدما بصخرة الواقع قائلاً:

لكننى يا فتنتى مجربٌ قعيدْ

وواضح أن الشاعر ينطق كلمة "مجرب" بمرارة بالغة، وهى مرارة تفوق حجم الفرحة التى اشتعرها وهو مخدر بنشوة الأمانى والأحلام. ولما كان لهذه الكلمة كل هذا الثقل، فإنها تقف بإزاء كلمة " **البراءة** " لتشكلا معا هيكل ثنائية **البكارة / التجريب**، وهى ثنائية تشكل حدس القصيدة وصميم رؤيتها. لكن هذه الثنائية ليست جامعة، لأن هذين الطرفين ليسا إلا خطين ضمن شبكة من الثنائيات، قد يصح أن يكونا هما أسمك الخيوط فى نسيج القصيدة لكن تظل هناك حزمة من الخيوط الأخرى التى تشد هذا النسيج وتجعله متماسكا، فإذا تأملنا المقطع القصير الذى يصور فيه الشاعر حاضره قائلا:

"لكننى يا فتنتى مجرب قعيد
على رصيف عالم يموج بالتخليط والقمامة
كون خلا من الوسامة
أكسبنى التعتيم والجهامة
حين سقطت فوقه فى مطلع الصبا"

إذا تأملنا هذا المطلع نجد أن مفرداته تحيل الذهن إلى مفردات مقابلة من عالم الأمانى، بل تحيل إلى دلالة مقابلة يوحى بها عدد من التراكيب. فكلمة "**قعيد**" فى بداية المقطع وجملة "**سقطت**" فى نهايته يكشفان عن وضع الشاعر المقعد الكسيح، الملتصق بالأرض ، المنكسر الجناح، المحطم الأمانى والأحلام. وهذا المعنى يتقابل مع الدلالات التى تنبثق من السياق اللغوى لعالم الأحلام/ الأمانى. فالحركة فى السياق الأخير (عالم الأحلام) تتجه دائما إلى أعلى لتكشف عن شوق الشاعر إلى "السمو" ومحاولة الخلاص من كل ما يجذبه نحو دائرة " الدنو" والسقوط. فغصنا الشجرة يتحركان إلى أعلى من خلال حركة الاستطالة "ثم اصطبغنا خضرة مزدهرة / حين استطلنا .." والموجتان لا تفتأن تتطلعان إلى أعلى تبحثان، عن سحابة تجذبهما "**تشربنا سحابة رقيقة**" والنجيمتان بمكانهما السامى يمثلان – فى حد ذاتهما – رمزا للسمو، وحتى حين تنطفئان مع انطفاء الزمان، وتصبحان درتين ملقاتين فى عرض الطريق، فإن الشاعر يأبى أن يتركهما ليداسا تحت الأقدام، بل يبعث لهما ملكا ينحنى ملتقطا ثم راشقا إياهما فى " المفرق" الطهور ، وبهذا يأخذان مكانهمَا أعلى الرأس . أما النورس فإنه يتطلع هو الآخر إلى أعلى، يبدو هذا من خلال حركته "**محلق**"، ومن خلال مكان هذه الحركة "**على ذؤابات السفن**".

وحتى حين يخلد هذا النورس إلى النوم ، فإنه لا ينام فى أى مكان ، بل :

ينام فوق قلع مركب قديم

والخلاصة هنا أن لفظة "**قعيد**" وجملة " **سقطت**" اللتان تساقان فى معرض حديث الشاعر عن "حاضره" تشكلان معا حركة واحدة تتجه إلى أسفل. أما الحركة فى الصور الأربع التى تشكل عالم الأحلام / الأمانى فتتجه إلى أعلى ، ومن ثم فإنه يمكن أن نتبين ملامح ثنائية جديدة ، هى ثنائية " **الدنو/ السمو**".

❁❁❁❁

وقد نتساءل ما قيمة لفظة "**قديم**" التى يوصف بها قلع المركب الذى ينام عليه النورس وذلك فى قول الشاعر : " **ينام فوق قلع مركب قديم**" وقد يتبادر إلى الذهن أن الكلمة مجرد " نعت" اقتضاه السياق وما أكثر النعوت التى تحشر فى قصائد الشعر – العمودى منه والتفعيلى – دون أن يكون لها ضرورة سوى

ملء فراغ؛ أى فراغ اعترض الشاعر. لكن هذه الصفة ليست من هذا القبيل ، فهى ليست مجلوبة، بل منبثقة من قلب التجربة، وتضيف ظلا إلى مجموعة الظلال التى تكون الرؤية العامة. فالمركب القديم مصنوع من خشب، أما المركب الحديث فمن حديد. **الخشب/ الحديد** يتناظران – على الترتيب – مع ثنائية " **البكارة / التجريب**". والشاعر يرفض التجريب ، ويحن إلى البكارة ، ومن ثم كانت أهمية أن يوصف قلع المركب بأنه "قديم" ، فالقدم هنا يناظر البكارة ، بل إن هذه الصفة هى نفسها صفة الفارس فى عنوان القصيدة "**أحلام الفارس القديم**" حيث وصف الفارس هو الآخر فى حالة بكارته بأنه " قديم". يجتمع إذن كل من " **الفارس**" و " **القلع**"؛ على صفة واحدة ، وهذا الجمع يشى بالتوحد بين "الفارس" و " القلع" فكلاهما رمز للكبرياء والشموخ والصلابة ، وهذا التوحد – هو الآخر – ليس طارئا على القصيدة ، لكنه ينتمى إلى نفس فصيلة الدم التى تجرى فى شرايينها، بل إن بذور هذا التوحد كانت قد ألقيت فى تربة القصيدة من أول سطر فيها ، وذلك حين بدأت بصورة تجمع بين الفارس، وغصن الشجرة.

لو أننا كُنَّا كغصنى شجرة

فهذا الغصن هو نفسه الذى سيصبح قلعا للمركب بعد أن ينمو ويستطيل.

❁❁❁❁

أما كلمة " **القلب**" فقد وردت فى القصيدة بلفظها مرتين ، وبمرادف لها الفؤاد – مرة واحدة. ففى المقطع الذى يتناول الشاعر فيه الحديث عن ماضيه (٦٦ – ٨٠) وردت لفظة "القلب" مرة ولفظة " الفؤاد" أخرى ، وعندما انتقل الشاعر من الحديث عن ماضيه إلى الحديث عن حاضره (٨١ – ٨٣) وردت اللفظة مرة واحدة وهذه هى السياقات مقترنة بالمقاطع الواردة بها :

الماضى :

١ - قد كنت فيما فات من أيام
يا فتنتى محاربا صلبا، وفارسا همام
من قبل أن تدوس فى فؤادىَ الأقدام
٢ - وكنت عندما أحس بالرثاء

للبؤســـــــاء الضــــــــــعفاء
أودُّ لــو أطعمــتهم مــن **قلبــى** الوجيــع

الحاضر : ١ - انخلع **القلب** ......

من خلال مقارنة السياق الذى وردت فيه لفظة القلب / الفؤاد فى المقطع الخاص بالماضى بقرينتها فى المقطع الخاص بالحاضر، يتضح أن الكلمة فى السياق الأول " الماضى" تشير إلى القلب فى حالة كونه مشحونا بالعواطف الحارة، ممتلئا بالأحاسيس النبيلة. أما فى السياق الثانى " الحاضر" فقد انخلع القلب ، هذا الذى كان مستودعا يفيض بالعواطف ، تنفذ شحنته وتنطفئ حرارته، وينخلع مخلفا الخواء.

وهكذا تستخدم الكلمة الواحدة (القلب) فى زمنين مختلفتين (الماضى – الحاضر) لتشكل ثنائية **الامتلاء/ الخواء**. لكن لفظة " انخلع" التى يسند القلب إليها تحيلنا على لفظة "نخلعه" فى هذه التركيبة " نود لو نخلعه" والتى يعود الضمير فيها على ما خلفته الأيام فى نفس الحبيبين، فتتبلور مفارقة أخرى، وهى أن ما يود الشاعر أن يخلعه (مخلفات الأيام) لا ينخلع، وما يود أن يظل مزروعا بين أضلاعه (القلب) ينخلع، ومن خلال الصراع بين ما يود الشاعر أن يخلعه فيظل مزروعاً، وبين ما يود أن يظل مزروعاً فينخلع، تتحرك دراما القصيدة.

إن الشاعر يبدو كما لو كان مدركاً وواعياً لمسئوليته الكاملة تجاه كل لفظة وكل صوت، وهذه المسئولية تتجاوز حدود اللفظة فى جملتها إلى ما تحدثه من تراسل مع قريناتها من العناصر اللغوية. كما تتجاوز هذه المسئولية حدود الصوت فى وحدته اللغوية الصغيرة إلى صداه الذى يتردد فى فضاء القصيدة متجاوبا أو مشتبكا مع غيره من الأصداء ليكوِّن القاعدة التى ارتكز عليها البناء الصوتى والإيقاعى لهذا العمل الإبداعى.

❁❁❁❁

"انخلع القلب" جملة قصيرة (فعل وفاعل) وردت فى بداية الإجابة عن تساؤل ذاهل من قبل الشاعر بعد وقفة طويلة أمام ماضيه الخصب ، وهذا التساؤل هو : **ماذا جرى للفارس الهمام؟!**

وتأتى الإجابة معبرة عن واقع الشاعر ، ومفارقة فى نفس الوقت لماضيه.

"**انخلع القلب**" هى جملة قصيرة لكنها باهظة، ثقيلة وحاسمة وهى تبدو- فى الظاهر - تقريرية - لكنها - فى العمق - ممتلئة ، مكثفة وموحية."القلب" هو مستودع العواطف، وانخلاعه يعنى توقف النبض، التحجر، الاستحالة إلى جسد بلا روح، يعنى أن الإنسان قد فقد شرف انتسابه إلى عنصره الآدمى، وأصبح قطعة صدئة من الحديد . تقف هذه الجملة بثقلها ومرارتها وشدة وطأتها - فى مواجهة صور الماضى المتفجرة عطاءاً وسخاءاً عبر خمسة عشر سطراً (٦٦ - ٨٠) لتشكلا معا المفارقة بين ما كان وما هو كائن من خلال ثنائيات : **الصلابة / الانكسار. الفروسية / الانهيار. المواجهة / الهروب. التفجر/ النضوب**. يبدو الشاعر من خلال هذه الجملة الحاسمة أعزلاً من سلاحه القديم الذى فتح له الطريق إلى دنيا الفروسية حين كان ينبض بين أضلاعه قلب مفعم ببكارة الحياة، وبراءة الأحلام.

أليس انخلاع القلب يعنى أن الشاعر الذى كان "**محاربا صلبا**" قد انهار وانكسر "**وانكسرت قوادم الأحلام**" ثم أليس انخلاع القلب يعنى أن الشاعر الذى كان "**فارسا هماما**" قد " **ولى هاربا بلا زمام**"؟. وأليس انخلاع القلب يعنى أن الشاعر الذى كان يتعاطف مع العالم ببكائه "**وكنت إن بكيت هزنى البكاء**" ويعانق الدنيا بغنائه "**وكنت إن ضحكت صافيا**" - أليس انخلاع القلب يعنى انطفاء جذوة الضحكة البريئة ، ونضوب العين التى كانت تفيض بالدموع، فغدا - بعدئذ - قعيدا فى صحراء الحياة يعانى الظمأ والجوع ؟

من هنا تكتسب جملة "**انخلع القلب**" مركزيتها وأهميتها. صحيح أن جملتين أخريين تعطفان عليها مؤكدتين ملامح الفارس الذى :

" **... ولى هاربا بلا زمام / وانكسرت قوادم الأحلام** "

استكمالا للإجابة عن السؤال المندهش :

" **ماذا جرى للفارس الهمام؟!** "

لكن تظل هاتان الجملتان تدوران فى محيط الجملة المركزية الأولى، فالقلب هو الذى كان يحرك الفارس الهمام، ومن الطبيعى أن يترتب على

انخلاع هذا القلب فرار الفارس ثم انكساره، ولكن هذا الترتيب المنطقى فى بيان ما تعرض له الشاعر فى حاضره بدءاً من انخلاع القلب، وما ترتب عليه من هروب فانكسار -يكشف عن جانب مهم فى القصيدة هو إحكام البناء، وذلك حين تنمو التجربة من خلال اللغة نموا طبيعياً، متسلسلاً ومنسجماً ، متدفقاً وقوياً.

يؤكد أهمية جملة "**انخلع القلب**" أيضا السطران التاليان اللذان يستنجد الشاعر من خلالهما بمن يدله على طريق البراءة بعد أن ضاع هذا الطريق من قدميه، وهذان السطران هما:

يا من يدل خطوتى على طريق الدمعة البريئة
يا من يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئة

ضياع القلب جعل الشاعر يبحث عن هذا القلب ممثلا فى الدمعة والضحكة. أليس القلب كما قلنا هو مستودع العواطف؟ ، وما الدمعة والضحكة إلا الصورة المادية التى تلخص كل العواطف الإنسانية ممثلة فى قطبيها السالب الباكى، والموجب الضاحك؟. لكن السطرين السابقين متماثلان لفظا، عدا أن كلمة "الدمعة" فى السطر الأول قد استبدلت بكلمة " الضحكة" فى السطر الثانى. وبهذا يتضمن التماثل اللغوى تقابلاً دلاليا. لكن هذا التقابل ليس تقابل تعارض، بل تقابل تكامل، فليس للدمعة طريق وللضحكة طريق آخر، ولكن طريقهما واحد ، هو طريق " البراءة" يؤكد هذا أن الشاعر وهو يبحث عنهما فإنه يبحث فى الحقيقة عن شيء واحد، فالدمعة والضحكة ليستا إلا وجهين لحقيقة واحدة هى " البراءة المفقودة". يؤكد هذا الصفة الواحدة التى يجتمعان عندها، وهذه الصفة هى كلمة "**البريئة**" التى ترد فى ذيل السطرين، كما يأتى التكرار اللغوى فى السطرين السابقين مسايرا لمشاعر الوجد المنبعثة من قلب مخلوع يتمنى صاحبه أن يعود، إذ إن العودة هى السبيل إلى أن يستعيد الشاعر وسامته ونضارته. إن عودة هذا القلب هى درب الخلاص من سجن العالم الذى "يموج بالتخليط والقمامة" ومن ثم كان الإلحاح والتكرار،التوسل والنداء: " **يا من يدل... يامن يدل...**"طلباً للبراءة من طريق الدمعة مرة، ومن طريق الضحكة أخرى.

كذلك يكشف التكرار عن عناية الشاعر واهتمامه بما يطلبه، وليس ثمة مطلب للشاعر سوى أن يضع قدمه على درب "البراءة" الذى ضاع منه. ولما كان فلك القصيدة يدور حول هذا المطلب، فمن الطبيعي أن يعمد الشاعر إلى هذا التكرار الذى يعقبه تكرار آخر يتمثل فى صيغة الدعاء "**لك السلام**" والتى يتوجه بها الشاعر إلى من يدله على طريق البراءة، الأمر الذى يكشف عن شوقه العارم إلى هذا الطريق، ويتأكد هذا الشوق فى تكرار دلالى آخر، يتمثل فى هذا القول الذى يصل فيه الشاعر إلى درجة الذروة فى التعبير عن شوقه إلى ضالته "البراءة " وهذا القول هو:

" أعطيك ما أعطتنى الدنيا من التجريب والمهارة
لقاء يوم واحد من البكارة "

ولا يخفى أن " **البكارة**" ليست سوى تنويعة أخرى على " البراءة" وما استخدام هذه المترادفات – إن صح احتواء اللغة على مترادفات – إلا من قبيل الإلحاح على الأمل المرتجي والهدف المنشود.

واختزال الزمن فى "**يوم واحد من البكارة**" يذكرنا بالشاعر العربى الحديث الذى يحذف من عمره الماضى والآتى، ويختزل هذا العمر فى اليوم الذى يرضى فيه المحبوب عنه. يقول شوقى مناجيا جارة الوادى :

لا أمسِ من عمر الزمان ولا غَدٌ ... جُمِعَ الزمانُ فكان يومَ رضاكِ(1)

كما يذكرنا بالشاعر العربى القديم الذى يختزل المكان (الأرض) فى موضع بعينه، كما يختزل الزمان، لكن ليس فى يوم هذه المرة، بل فى ساعة، وذلك حين يقول:

قد يهونُ العمرُ إلا ساعةً ... وتهونُ الأرضُ إلا موضعاً

تُغربل حياة الإنسان المديدة التى عاشها، وتفرز البقاع العديدة التى جاسها، فلا تبقى له منها سوى ساعة وموضع، مكان وزمان معينين ، أما ما عدا ذلك من مساحة العمر ومساحة المكان فزبد يذهب جفاء، ورماد تذروه الرياح. لكن لماذا هذه الساعة؟ ولماذا هذا الموضع؟ . من المؤكد أنهما قد

(1) ديوان أحمد شوقى: المجلد الأول الجزء الثانى، دار العودة ببيروت (د.ت) ص ١٧٩.

ارتبطا بعفوية القلب حين بلغ درجة الذروة فى بكارته، هذه البكارة التى بلغت عدواها سائر أجزاء الجسم البشرى، فانطلق الفم مغرداً كما لو كان "لم يخلق إلا للضحك الصافى الجذلان" أما العينان، فهما "مرآتان يرى فى عمقهما العشاق ملامحهم حين يميل الوجه الهيمان على الوجه الهيمان" وتجلى الجسم البشرى "كى يعلن معجزته فى إيقاع الرقص الفرحان"[1]

قلنا: إن كلمة "البكارة" فى السياق السابق هى تنويعة أخرى على كلمة "البراءة" وهنا ينحل تضاد الدمعة / الضحكة لا فى ثنائية، ولكن فى أحادية، يمكن أن نطلق عليها أحادية البراءة / البكارة والتى هى منتهى سعى الشاعر وأمله. وهكذا ينفذ الشاعر - عَبْرَ حشد كبير من الثنائيات - إلى هدفه الذى يتلخص فى البحث عن "البراءة" أو عن "القلب المخلوع"

❁❁❁❁

فى موضع آخر يتحدث الشاعر عما تركته الأيام فى نفسه ونفس صاحبته من هموم وآلام أثقلت كاهليهما، وجعلتهما يضيقان بما اكتسبا من "مهارة" بسبب اندماجهما فى عالم التجريب والخبرة. ويوفق الشاعر فى نقل إحساسه بالضيق من خلال استخدامه لصيغة "**ما خَلَّفتْ**" فى قوله:

" وآهٍ من قسوتها "لكننا "
لأنها تقولُ فى حروفها الملفوفة المشتبكه
بأننا ننكرُ ما خلَّفَتْ الأيامُ فى نفوسنا

وكان يمكن أن يستعيض الشاعر عن هذه الصيغة بصيغة أخرى هى "ما تَرَكتْ" ولكنه يريد أن ينقل إحساسه بالاشمئزاز مما تركته الأيام فى نفسه، فيجد أن صيغة "ما خلَّفت" تتجاوز فى معناها مجرد ما تُرك وأُهمل من الأشياء إلى الإيحاء بأنها (أى هذه الأشياء) أصبحت فى منزلة "المخلفات" ولا يخفى ما تثيره هذه الكلمة من إيحاءات تجعل الرغبة فى التخلص منها أمراً ملحاً، ومن ثم جاء تكرار فعل الرغبة "تود" مصحوبا بحرف التمنى "لو" فى هذا السياق الذى يتحدث فيه الشاعر عن إحساسه تجاه ما خلفته الأيام فى نفسه :

---

(١) وردت هذه الصور فى قصيدة " الشعر والرماد" بديوان " الإبحار فى الذاكرة" ، ص ٢٢.

"نوُد لو نخلعه
نوُّد لو ننساه
نود لو نُعيدُه لرحم الحياة"

يحاول الشاعر أن يتحرك من خلال " نود لو" فى أكثر من اتجاه، تظهر فى هذا الرسم:-

نـــود { لو نخلعه
لو ننساه
لو نعيده لرحم الحياة

المفعول فى كل من "تخلعه – ننساه – نعيده" يعود إلى أمر واحد، وهو هذه "المخلفات" التى تركتها الأيام فى نفس الحبيبين، والحركة فى الاتجاهات الثلاثة، توحى بالرغبة الجارفة فى الخلاص من هذه المخلفات، فالشاعر يبذل كل المحاولات ويتحرك فى الاتجاهات جميعها ليلقى بهذه المخلفات بمنأى عنه.

وعلى هذا فإن تكرار صيغة "نود لو" وانفتاحها على هذه الاتجاهات الثلاثة لا يعد ترفا لغويا، لكنه يسجل تصاعد الحركة الدرامية النامية فى نفس الشاعر، والتى تصل إلى قمتها فى السطر الثالث (الأكثر طولاً من سابقيه) لكن هذه الحركة ما تلبث أن تهبط فجأة، وذلك حين يدرك الشاعر بوار سعيه حين اصطدم بالواقع الذى فتت أمانيه وبعثر طموحاته:

لكننى يا فتنتى مجرب قعيد

عند هذا الاعتراف الذى يبدأ بالاستدراك، يهبط الخط البيانى للحركة الدرامية، والذى كان قد سجل ارتفاعاً ملحوظاً بلغ درجة الذروة. وتأتى صفة " قعيد" بما توحى به من ثقل وهبوط لتؤكد هبوط درجة حرارة الشاعر الدرامية، وقبلها تأتى صفة "مجرب" والحقيقة أن هذه الصفة الأخيرة تكتسب مركز ثقل خاص فى القصيدة، **فلو كانت القصائد تُلَخَّص فى كلمات لقلنا إن هذه القصيدة تلخص فى كلمتين متقابلتين ومتوازنتين بحيث تمثل كل منهما كفة ميزان، أما هاتان الكلمتان فهما "البراءة" "والتجريب"**.

إن حركة الشاعر فى إطار الأحلام الأربعة تدور حول الطموح إلى البراءة المنشودة. كما أن حركته فى المقطع الذى يتحدث فيه عن ماضيه تدور حول البكاء على البراءة المفتقدة. ومن ثم فإن الدافع إلى الحركة فى كلا الاتجاهين (الأحلام، الماضى) يتكثف فى كلمة واحدة هى " **البراءة**".

ومأساة الشاعر – كما تعكس القصيدة – تكمن فى افتقاده لعالم "**البراءة**" وسقوطه فى عالم " **التجريب**" ومن ثم تكتسب صفة "**مجرب**" ثقلها فى السياق الذى يتحدث فيه الشاعر عن حاضره. وبعد أن يشخص الشاعر حالته التى تتلخص فى الكلمتين الثقيلتين "**مجرب قعيد**"، يوضح "مكان" التجريب والقعود فيكون :

على رصيفِ عالمٍ يموج بالتخليطِ والقمامة

وبتحديد المكان تلتحم التجربة الذاتية بسياقها الاجتماعى، ويأتى المكان "**رصيف العالم**" مقترنا بالتخليط والقمامة، فنتذكر على الفور صيغة "**ما خلفت**" والتى أوحت – كما سبق القول – بالمخلفات ذات الرائحة الكريهة، والتى جاهد الشاعر من أجل الخلاص منها، **وهكذا تتآزر الألفاظ ليشع كل منها بشعاعه؛ حيث تجتمع كل الأشعة فى بؤرة القصيدة**، ثم ما تلبث أن تنعكس سارية فى أوصال النص، ومن خلال المراوحة بين الانحباس والانعكاس تملأ الألفاظ فضاء القصيدة، مشكلة الأنسجة والأوردة؛ وهاتان تصلان إلى كمال شأنهما عندما يلتحمان مع بقية القيم الفنية. إن الرائحة التي ظهرت على استحياء فى البداية، وذلك حين أومأ الشاعر إليها فى صيغة "خلَّفت"، ما لبثت أن تفجرت، وذلك حين انكشف عنها الغطاء تماما، وبدت بوجهها العريان متمثلة فى "التخليط والقمامة". لكن إذا كانت صيغة " خلفت" وإيحاءاتها تتعلق بالشاعر ومحبوبته، فإن " التخليط والقمامة" يتعلقان بالعالم. وعلى هذا يصاب الطرفان (الشاعر والعالم) بآفة واحدة، هى التلوث. التلوث فى حالة الشاعر يتمثل فى هذه "المخلفات" التى خلفتها الأيام فى نفسه وفى نفس محبوبته، وهما يتمنيان معا لو تخلصا منها. والتلوث فى الحالة الثانية يتمثل فيما يموج به العالم من تخليط

وقمامة. لكن أى الطرفين جنى على الآخر؟. هل لوث الشاعر العالم؟ أم لـــوث العالم الشاعر؟ الإجابة نجدها فى السطرين التاليين:

"كـــونٍ خـــلا مـــن الوســـامة
أكســبنى التعتــيم والجهامــة "

عندما أصبح وجه العالم دميماً، انسحبت دمامته على ملامـــح الشـــاعر فأصبحت هى الأخرى دميمة، معتمة، جهمـــة. وهنـــا يتأكـــد تفاعـــل الـــذات بموضوعها، أو الإنسان بالعالم ، وتصبح بكارة الإنسان ووسامته مهددة دائمـــا بتخليط العالم ودمامته.

ومن ثم فإن واقعية الشاعر جعلته لا يُرجع ما أصاب العالم من انحـــدار القيم وتدهورها إلى قوى غيبية أو قدر مجهول يلهو بهذا العالم، ولكنه يُرجـــع ذلك إلى الإنسان الذى عاش فى هذا الكون، وأبى عليه حمقه إلا أن يلوثه، على الرغم من أن الله قد أسلمه إياه بريئا طاهرا، يقول الشاعر فى هذا المعنى " إن الله لا يعذبنا بالحياة ولكنه يعطينا ما نستحقه، لأنه قد أسلمنا الكون بريئا، مـــادة عمياء نحن عقلها، فماذا صنعنا به على مدى عشرات القـــرون ، وقـــد كـــان باستطاعتنا أن نجعله جنة وارفة ظلال العدالة والخير والمحبة. لقد لوثناه بالفقر والاستعباد والطغيان. لم يبق لنا على مائدة الحياة سوى الجيف لأنها هـــى مـــا نستحق"[(١)]

وكلمة " الجيف" هذه تجعلنا نضيف بأن الشاعر يستطيع أن يعيد طزاجة الكلمات المتداولة إلى حد الابتذال إذا أجاد توظيفها وسلكها فى ســـياق شـــعرى ملائم "إن اللغة فى حد ذاتها لا حرارة فيها ولا طعم لها"[(٢)] ، ولكن الشاعر هـــو الذى يدفع الدماء فى عروقها، ويجدد لها شبابها. مثلا، ليس أثقل مـــن كلمـــة " القمامة" على نفس الإنسان العادى، فما بالنا بالشاعر الذى قد نظن أنـــه يتـــردد طويلاً قبل أن يسلك هذه الكلمة فى سياق شعرى، لكن عبد الصبور يختار هذه

---

(١)صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر . ص ١٥٨.
(٢) Turnez (G. H) Stylistics, Penguin Books, England , ١٩٧٥ , P. ٢٣٠

الكلمة بالذات من بين عشرات الكلمات التى تقترب من معناها أو تؤديه، وما ذلك إلا لأنها أقدر من أفراد عائلتها على نقل إحساسه بالواقع[1].

ومن هذا النمو تتآذر الصيغ اللغوية – سواء وهى مؤتلفة أم وهى مختلفة لتشكل دراما القصيدة، وذلك حين تعمل عناصر اللغة فى توافق والتئام، ودقة وإتقان، فهى تحاور وتناور، تتوازى وتتقابل، تتشابك وتتعانق، تصعد وتهبط، تغلظ وترق، وتمارس عملها – فى كل هذه الحالات – كفريق رفيع المستوى، باهر الأداء، يتحرك بمنتهى العفوية والتلقائية، وأيضا بمنتهى الدقة والمهارة. أو هى أشبه بـ "سيمفونية" تحتدم فيها الأصوات، وتتشابك الإيقاعات، لكن من قلب هذا التشابك والاحتدام ، ينبع الائتلاف والانسجام.

وهذا يؤكد صدق الناقد العربى القديم " ابن طباطبا" فى قوله :"يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة فى اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسناً وفصاحة.. ودقة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضعه إلى غيره من المعانى خروجاً لطيفاً ... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا...لا تناقض فى معانيها ولا وَهْيَ فى مبانيها ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقراً إليها" ، وكذلك يؤكد هذا رأى الناقد اليونانى القديم "أفلاطون" حين يربط بين وحدة الكلام ووحدة الكائن الحى فى تناسقهما وائتلافهما وانسجامهما.[2]

❁❁❁❁

٢ـ الفعل وبنية النص:

وفيما يتصل ببنية العناصر (الكلمات) يلاحظ أن الأفعال تؤدى دوراً مهما فى تشكيل بنية النص، ونقتصر الآن على بيان دور الأفعال فى الأحلام الأربعة باعتبارها كتلة دلالية متجانسة . فى الحلم (١ – ٨) لا يخلو سطر شعرى من

---

(١) فى لقاء ببرنامج "دراسات عربية" بإذاعة صوت العرب ، ذكرت هذه الكلمة – القمامة– فى معرض الحديث عن رؤية صلاح للعالم، لكنى لاحظت أن الكلمة قد حذفت أثناء إذاعة البرنامج ، ومن المؤكد أن مقدمة البرنامج قد رأت من جانبها – أن الكلمة قد تؤذى أذن المستمع، غير مقدرة لطبيعة العلاقة بين الكلمة والسياق .

(٢) ابن طباطبا : عيار الشعر، تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية ، القاهرة ، ١٩٥٦ ، ص ١٢٦، ١٢٧.

فعل على الأقل، وذلك رغم القصر النسبى للسطور، لكن المهم هو أن أهمية استخدام هذه الأفعال تتدرج شيئا فشيئا فى وحداتها التركيبية، فبعد أن تكون السيادة فى البداية للاسم، أو للحرف، نجد أن هذه السيادة تنتقل تدريجيا حتى تُعقد فى النهاية –وبشكل حاسم– للفعل . لكن سيادة الفعل – فى سياقه– تتم على مستويين: النوع والمكان. بالنسبة للنوع ، نجد أن الفعل يرد فى صيغة الماضى وذلك فى الجزء الأول من الحلم، وبالتحديد فى السطور الخمسة الأولى (١ – ٥) ثم يتحول إلى المضارع فى الجزء الثانى والأخير (٦ –٨).

لكن إذا كانت بنية الفعل فى الجزء الأول ماضية، إلا أنها تخرج عن معنى المضى وذلك بسبب هذه الأداة (لو) التى تتصدر الحلم وتتحكم فى سياقه حتى نهايته، فيتحول الماضى الذى يفترض أنه واقع ، إلى أمنية يتمنى الشاعر أن لو كانت قد وقعت. وتحول الفعل من صيغة الماضى إلى صيغة المضارع فى الجزء الثانى (٦–٨) لا يعنى الانتقال من زمن إلى زمن، ولكن يظل الزمن واحداً، وهو زمن الحلم، غير أن الشاعر كان على حافة الحلم ، وهو يستخدم صيغة الماضى، وكان يؤهل نفسه للدخول فى الحلم، وعندما بلغ درجة الاستغراق فى هذا الحلم، تحول إلى صيغة المضارع:

"وفى الربيع نكتسى ....
وفى الخريف ، نخلع ....
ونستحم فى الشتا ، يدفئنا حنونا "

وبهذا يتوازى نوع الفعل مع وظيفته، ففى حين مهدت صيغة الماضى للدخول فى عالم الحلم، فإن صيغة المضارع نقلت الإحساس بالاستغراق فى هذا الحلم. أما تحول الفعل على المستوى المكانى، فيبدو فى الجزء الأول من الحلم (١– ٥) فى احتلاله ثلاث درجات كان يتقدم فى كل منها خطوة:

١- الدرجة الأولى، أنه أتى فى السطر الأول "لو أننا كنا كغصنى شجرة" متأخرا ، حيث كان واسمها وخبرها تقع خبرا لـ " أن".

كما أتى فى السطرين الثانى والثالث خبراً لمبتدأ "الشمس أرضعت" " الفجر روانا"

٢- تقدم الفعل خطوة فى المرحلة الثانية وذلك حين أتى فى السطر الرابع بعد أداة عطف مباشرة " ثم اصطبغنا.."

٣- وتأتى المرحلة الثالثة بمثابة تتويج لدور فعل الماضى ، وذلك فى السطر الخامس حين يرد فعلان معطوفان تصل من خلالهما الصورة إلى درجة الاكتمال: **"حين استطلنا فاعتنقنا أذرعا "**

تتحرك الصورة من خلال الفعل، وعندما تصل هذه الحركة إلى ذروتها من خلال صيغة "فاعتنقنا" ينتهى دور الفعل الماضى ويتهيأ الشاعر للدخول فى زمن جديد.

لكن هذا الزمن ليس مناقضا للزمن الأول، ولكنه مكمل له، ومطور – فى نفس الوقت – لنشوة اللحظة الواقعة تحت تأثير الحلم. يتطور الفعل – إذن وتزداد أهميته فى الجزء الثانى (٦ – ٨) ليس بتحوله إلى صيغة المضارع التى يتم من خلالها استغراق الشاعر فى حلمه فحسب، ولكن هذه الأهمية تبدو – ثانية – من خلال أمرين : التصاعد فى عدد الأفعال ، وتحسين مواقع هذه الأفعال. ويبدو هذا على النحو التالى :

يرد فى السطر السادس فعل مضارع واحد بعد شبه جملة :

" وفى الربيع نكتسى ثيابنا الملونة "

أما فى السطر السابع فيرد فعلان بعد شبه جملة مشابه : "وفى الخريف نخلع الثياب ، نعرى بدنا" وفى السطر (الثامن) يرد فعلان أيضا ، لكن أحدهما يتقدم– لأول مرة – ليحتل موقع الصدارة من السطر فى هذا الحلم:

ونستحم فى الشتا ، يدفئنا حنونا.

وهكذا تتشكل الصورة حثيثة، ويكون للفعل هذا الدور الحيوى فى تطويرها ودفعها درجة إلى الأمام حتى تصل إلى نهايتها الطبيعية، بل ويتواكب تطور الفعل –سواء بتحوله من صيغة إلى أخرى، أم بتقدمه من مكان إلى آخر– مع تشكل الصورة ، ويأتى اكتمال الخط الأخير للصورة مواكبا لاحتلال الفعل – للمرة الأولى – موقع الصدارة فى السطر الأخير.

❁❁❁❁

وإذا كانت الأفعال تحتل مواقع متفاوتة فى الحلم الأول، فإنها تحتل مواقع متجانسة فى الحلم الثانى (٩ –٢١) ، إذ تقع هذه الأفعال فى صـــدر الســـطور الشعرية دائما، وذلك عدا فعل الكينونة المتضمن فى الوحدة المطلعية المتكررة " لو أننا كنا" وهذه هى الأفعال مقترنة بأرقام السطور الواردة بها:

الماضـــى	**المضـــارع**
٩ - لو أننا كنا	**١٣ - يدفعنا**
١٠ — صفينا	**١٥ - يدفعنا**
١١ - تُوَّجنا	**١٦ - تذوب**
١٢ - أسلمتا	**١٧ - ثم نعود**

ويلاحظ أن استخدام الأفعال فى الحلم الثانى، يشبه استخدامها فى الحلـــم الأول، وذلك حين وردت هذه الأفعال بصيغة الماضى فى الجـــزء الأول مـــن الحلم (٩ –١٢)، ثم يتم التحول بعد ذلك إلى صـــيغة المضـــارع (١٣—١٧) . ويلاحظ أن هذا التحول الذى تم فى السطر الثالث عشر قد أتى متواكبا مع دلالة معنوية تقتضيه، فالموجتان لا تلجان عالم الحلم (جنة الشاعر) ولوجا مباشرا إلا بعد أن يتخلصا من الشوائب التى يمكن أن تعكر صفو الجنة المقبلـــين عليهـــا. وكذلك بعد أن يتهيآ لهذه الجنة بما تستأهله من زينة. أما التخلص من الشوائب فيتم فى السطر العاشر:

صُفِّيتا من الرمال والمحار

وأما التزين فيتم فى السطر الحادى عشر:

تُوِّجتا سبيكة من النهار والزبد

وبعد التطهر والتزين يأتى دور الاستسلام للنعيم فى السطر الثانى عشر:

أسلمتا العنان للتيار

واستسلام الموجتين للتيار مؤشر على بلوغهما درجة الإحساس بالأمان والسلام. وعند هذا الإحساس المكتمل يتم التحول من التعبير بصيغة الماضـــى إلى صيغة المضارع، حيث تجاوز الشاعر – كما فى السطر الخامس من الحلم

الأول – مرحلة الدخول فى الحلم، إلى مرحلة الاستغراق فيه، مما يتيح لــه أن يندمج فى حلمه كما لو كان حقيقة واقعة. وفى اللحظة التــى يــتم فيهــا هــذا الاندماج يكون التعبير بصيغة المضارع، ويكون التحول منطقيا وموفقاً عنــدما يأتى فى السطر العاشر وعقب صيغة "أسلمنا" فى السطر التاسع والتى أوحــت باسترخاء الموجتين فى قارب الصفاء، بمنأى عن غدر الأيام وتخليط الزمــان. بعد هذا الاسترخاء والاستسلام يأتى دور الفعل المضارع الذى يمنح الموجتين فرصة الاندماج الكامل فى الحلم ، وتستحيل حياتهما كلها إلى دورة أبدية " من البحار للسماء ، من السماء للبحار"، وهذا كله يأتى عقب استسلامهما للتيار:

١٣. يدفعُنا من مهدنا للحدنا معاً

١٤. فى مشيةٍ راقصةٍ مدندنة

١٥. تشربنا سحابةٌ رقيقة

١٦. تذوب تحت ثغرِ شمسٍ حلوةٍ رفيقة

١٧. ثم نعود موجتين توأمين

وعند السطر (١٧) نتوقف، فعنده قد اكتملت رحلــة المــوجتين منــذ أن استعدتا لها (١٠ ،١١) ثم استسلمتا بعدها للتيار (١٢) الذى يدفعهما فى مشــية راقصة من مهدهما للحدهما (١٣ ،١٤) إلى أن استحالتا سحابة رقيقة ما تلبــث أن تذوب تحت ثغر الشمس، ثم تعود الموجتان كما بدأتا موجتين توأمين (١٥ : ١٧).

واكتمال هذه الرحلة يترافق مع اكتمال طريقة التعبير عنها، ولهذا يكون السطر (١٧) هو آخر السطور التى اكتملت عندها سلسلة الأفعال المضــارعة التى اندفعت منذ السطر (١٣) على هذا النحو:

" يدفعنا ، تشربنا ، تذوب ، ثم نعود "

لكن اكتمال الرحلة بعودة الموجتين من حيث بدأتا، لا يعنى النهاية، ولكنه يعنى الاستعداد لرحلة جديدة، هى فى الحقيقة دورة جديدة تشبه الدورة السابقة، ولذلك نلاحظ أنه عند اكتمال الرحلة فى السطر (١٧) يأتى السطر (١٨) تكرارا لسطر سابق هو السطر (١٢) : **أسلمنا العنان للتيار**

ذلك السطر الذى قلنا إنه يمثل ذروة السعادة الصاحية، بعد الانتهاء من مرحلة التهيؤ، وقبل الدخول فى مرحلة الاندماج فى الحلم، ومن ثم فإن تكرار هذا السطر ذاته مقصود، فمنه كانت البداية الحقيقية للرحلة، وعندما تشرف هذه الرحلة على النهاية، وتستعد لدورة جديدة، فإنها تبدأ من خلال السطر (١٢) الذى يعد آخر السطور التى احتوت على صيغة الماضى، لتندفع الرحلة بعد ذلك مندمجة فى الحاضر / الحلم:

" أسلمتا / تشرينا ، تذوب ، ثم نعود "

وتظل حركة الأبيات (١٢ : ١٧) متكررة:

" فى دورة إلى الأبد
من البحار للسماء
من السماء للبحار

لكن إذا كانت الأفعال فى الحلمين الأول والثانى تبدأ فى سلسلة ماضوية ثم تنداح – لحظة الذروة – فى صيغة المضارع، فإن الأمر يختلف مع الحلمين الأخيرين (الثالث والرابع) إذ ترد الأفعال – بعد صيغة التمنى المكررة " لو أننا كنا" – فى صيغة المضارع مباشرة، ودون إعداد أو تمهيد من جانب صيغة الماضى كما حدث فى الحلمين الأولين، إذ تسير سلسلة الأفعال فى الحلم الثالث على هذا النحو:

لو أننا كنا ـ نضىء ـ يأفل ـ يدركنا ـ ينطفى ـ يبعثنا ـ يرانا ـ يعبر ـ ينحنى ـ نشد ـ يلقطنا ـ يمسحنا ـ يعجبه ـ يرشقنا.

كما تسير سلسلة الأفعال فى الحلم الرابع على النحو التالى :

لو أننا كنا ـ لا يبرح ـ يبشر ـ يوقظ ـ يقتات ـ يرتوى ـ يجن ـ يطوينا ـ ينام ـ يؤانس ـ (أرهقوا) ـ يؤنسون.

يلاحظ أن جميع الأفعال فى الحلمين مضارعة عدا فعل واحد ماض فى جملة "أرهقوا" بالحلم الرابع، ويلاحظ كذلك أن جميع الأفعال مثبتة عدا واحد منفى " لايبرح" فى الحلم الرابع أيضا. فإذا لا حظنا أن الفعل الماضى – أرهق – مسند إلى البحارة " الذين أرهقوا بغربة الديار" وأن هذا الفعل مسبوق بفعل

مضارع هو "يؤانس"، وأن الفاعل المستتر فى هذا الفعل الأخير يعود على طائر النورس الذى تصبح مهمته هو أن "يؤانس البحارة الذين أرهقوا بغربة الديار"، وإذا لاحظنا كذلك أن الفعل المنفى (لا يبرح) ينفى عن الطائر صفة سالبة، وهى عدم الاستقرار – إذا لا حظنا ذلك يصبح من حقنا القول إن الحركة فى هذين الحلمين تتشكل من خلال السلسلة المتتالية للأفعال المضارعة. وتتأكد أهمية هذه الأفعال حين يحتل معظمها موقع الصدارة فى السطور الشعرية، وتتأكد أهميتها كذلك حين نطالعها فى سياقها فتبدو مثل سلسلة متصلة الحلقات، كل حلقة تفضى إلى الحلقة التى تليها فى ترتيب وتناسق وانسجام، بحيث يستحيل تحويل فعل عن مكانه سواء بالتقديم أو التأخير، وإلا اضطربت الحركة المنسجمة للحلم، والتى من فرط انسجامها تشجعنا على ان نقول إن الشاعر يحلم وهو فى منتهى الوعى.

وغياب صيغة الماضى فى هذين الحلمين يرجع إلى أن الشاعر كان قد بلغ فيهما درجة الاستغراق والاندماج الكليين، وأنه قد تجاوز مرحلة التهيؤ للدخول فى الحلم، تلك التى عبر عنها بصيغة الماضى، وهى مرحلة كانت الحاجة تقتضيها فى البداية ، أما وقد اندمج الشاعر وأسلم نفسه لتيار الحلم، فإنه لم يعد بحاجة إلى هذه التهيئة التى كانت صيغة الماضى تنهض بها.

ويظل استخدام الشاعر المتواتر والشائع لصيغة المضارع فى الأحلام الأربعة بشكل عام متمشيا مع هذا الوجود المصنوع الذى ابتكره ليحقق من خلاله ما عجز عن تحقيقيه فى واقعه الطبيعى. إن هذه الأفعال تتيح للشاعر أن يمارس حركته بحرية مطلقة، أن يسبح فى البحار، وأن يطير فى الجو، وأن ينام فوق السحاب، وأن يطل على الدنيا من علٍ كالنجوم، وهذا هو التعويض الطبيعى لإنسان سيطالعنا – عندما ينكشف الغطاء عن واقعه وحقيقته – قعيدا ، منخلع القلب، منكسر الجناح.

❂❂❂❂

تبدو اللغة التى يتحدث بها الشاعر فى سياق الحلم / التمنى مفارقة للغة التى يتحدث بها فى سياق الواقع. تتجلى هذه المفارقة فى اتصال كل من الفعل والاسم فى السياق الأول – الحلم – بـ "نا" المتكلمين، فى حين يتصل الفعل فى

السياق الثانى- الحاضر- بضمير المتكلم ، والتعليل هو أن الشاعر يحقق من خلال الحلم – فى السياق الأول – ما يتمناه من اتصال وامتزاج بالآخر، لكنه يجد نفسه – وبعد أن سقط من سماء الحلم على أرض الواقع – وحيدا يواجه كونا دميما (خلا من الوسامة)، فيتحول عن التعبير من خلال "نا" المتكلمين إلى التعبير من خلال "ياء" المتكلم، ولنتأمل – أولا- الأفعال ثم – ثانيا – الأسماء التى تتصل بـ "نا" المتكلمين فى السياق الأول:

أولاً : "روانا ، اصطبغنا ، استطلنا ، اعتنقنا ، يدفئنا ، يدفعنا ، تشربنا ، يدركنا، يبعثنا، يرانا ، يلقطنا، يرشقنا، يطوينا"

ثانيا: "عروقنا – ثيابنا – حنونا، مهدنا ، لحدنا، مطلعنا ، مضجعنا، انطفائنا، صفائنا، بريقنا".

أما الفعلان اللذان يتصلان بياء المتكلم فى السياق الثانى فهما "أكسبنى ، سقطت" وهما يوحيان فى موقعهما بأن على الشاعر أن يواجه مصيره وحده مادام قد وُجد فى كون أكسبه التعتيم والجهامة حين سقط فوقه فى مطلع الصبا.

❁❁❁❁

٣ـ وعى اللاوعى :

بدأ صلاح عبد الصبور قصيدته حالما، وقد جاءت أحلامه متعددة وطويلة، ولكن يلاحظ أن هذه الأحلام قد تشكلت بمنتهى الوعى، فهو حين شبَّه نفسه ومحبوبته – فى الحلم الأول – بغصنى شجرة ، لم يتجاوز هذه الصورة إلى إضافة صورة أخرى تزيد من عدد الصور فحسب ولا تعمق الإحساس، ولكنه جعل من هذه الصور كيانا حيا نابضا يومئ بالحياة الحية المتدفقة التى يتمناها ، ومن ثم فقد دفع فى شرايين هذه الصورة دماء الحياة حين جعل هذين الغصنين يرنوان إلى مصدر الحياة ومنبع النور، فجعل الشمس مرضعة لهما، وبهذا يكون الغصنان قد حصلا على غذائهما، لكن الغذاء يتطلب إلى جانبه "ماء" فتأتى الصورة الثالثة "الفجر روانا ندى معا" وما دام الغصنان / الحبيبان قد طعما وشربا ، فمن الطبيعى أن ينموا ويستطيلا:

ثم اصْطَبَغْنَا خضرةً مزدهره

حين استطلنا فاعتنقنا أذرعا

وهذا الطول يعنى أنهما لم يعودا مجرد برعمين صغيرين، بل تجاوزا مرحلة الطفولة مما يجعل كل غصن ينجذب إلى جاره فى شوق للعناق "فاعتنقنا أذرعا" يكشف هذا العناق عن ألفة داخلية وسعادة نفسية، ويأتى الإطار الخارجى جميلا وملونا ليتلاءم مع الإحساس الداخلى البهيج، ومن ثم فإنه يوكل إلى الربيع هذه المهمة "وفى الربيع نكتسى ثيابنا الملونة" وعندما يصل إلى هذا الحد يتذكر أن الربيع زمن محدود، وهو يتمنى أن يمتد ، فيتحدى الزمن، ويقسره على أن يستجيب لأمنيته، فإذا أدبر الربيع بروائه، وأقبل الخريف بجفافه ، والشتاء بزمهريره ، يتوسل بالربيع الداخلى، وهو كافٍ ليحول جفاف الخريف ، وبرد الشتاء إلى ربيع:

"وفى الخريفِ ، نخلعُ الثيابَ، نَعْرى بدنا
ونستحُم فى الشتا ، يدفئنا حنونا.

وهكذا تنمو الصورة الجزئية لتصبح رمزا، ويمكن – فى ضوء هذا – متابعة نمو الصور الثلاث التالية، وكيف أن كل صورة جزئية تستدعى بدورها صورة أخرى، حتى يكتمل البناء الكلى للصورة / الرمز .

ويلاحظ أن هذا الحلم – كما هو الحال فى الأحلام الثلاثة التالية – يستدعى لغته الخاصة، وذلك حين تأتى هذه اللغة مشابهة للغة الأحلام، وهى لغة تجافى المنطق والعقل، وقد شحن الشاعر لغته بدلالات جديدة، وذلك حين شبه الحبيبين بغصنى شجرة، ثم جعل من الشمس أما ترضعهما، ومن الفجر نهرا يرويهما، ثم تتابع نمو الصورة / الرمز حتى تصل إلى نهايتها الطبيعية حيث تأتلف مع شوق الشاعر إلى عالم بكر. والشاعر – فى هذا السياق ، لا يعتمد ، فى لغته وفى صوره – على الذاكرة، ولكنه يبدع لغة جديدة وصورا جديدة؛ فاللغة تتجاوز مستواها الحرفى القاموسى، وكذلك تتجاوز مستوى التقرير والمباشرة، بل تتجاوز التعليل والصور القريبة، وتسير سيرا طبيعيا لتنمو من داخلها كما ينمو النبات، وهنا نكتشف انسجاما من لون جديد، لقد بدأ الشاعر حلمه بالتمنى :

لو أننا كنَّا كغصنى شجرة

وبمجرد تواجد المشبه به – غصنا الشجرة – فى القصيدة ، فإن أسباب الحياة تتواجد لضمان فرصة النمو لهذين الغصنين. وتنمو اللغة أيضا نموا تلقائيا موازيا لنمو النبات، وهنا يكون الانسجام بين النمو التلقائى للصورة، والانسياب التلقائى للغة.

الصورة تتحرك فى موجات متتالية إذ تتخلق كل موجة من سابقتها ولا تكتفى بالسير بجوارها، ويبدأ هذا التيار فى التخلق منذ زرع الصورة الأولى / البذرة فى القصيدة والتى يتلوها صورة ثانية تعد بمثابة الحلقة الثانية فى سلسلة الأحلام:

"لو أننا كنا بشط البحر موجتين
صُفّيتا من الرمال والمحار
تُوِّجتا سبيكةً من النهارِ والزَّبد
أسْلَمتا العنانَ للتيار
يدفعُنا من مهدنا للحدنا معاً
فى مشيةٍ راقصةٍ مدندنة
تشربنا سحابةٌ رقيقة
تذوب تحت ثغرِ شمسٍ حلوةٍ رفيقة
ثم نعود موجتين توأمين
أسلمتا العنانَ للتيار
فى دورةٍ إلى الأبد
من البحارِ للسماء
من السماءِ للبحار

يبدو الشاعر هنا كما لو كان يرسم بالكلمات، يرسم لوحة اسمها " البراءة"، حيث خطوط اللوحة تتكون سريعة متلاحقة، عفوية تلقائية، لتتضافر هذه الخطوط / الموجات مع الحلم /الأمنية. إن الحلم يتحرك من خلال اللاوعى، ومن ثم فإنه ينطلق منسابا ليعلن عن نفسه، متشكلا بمقاييسه الخاصة، بعيدا عن حدود الواقع والمعقول، وإلا فكيف يصبح الشاعر ومحبوبته موجتين بشط البحر، صفيتا مما شاب الواقع (البحر) من تخليط وقمامة (الرمال

والمحار)، ثم يستسلمان للتيار، فى مشية راقصة، حيث تشربهما سحابة رقيقة، ما تلبث أن تذوب تحت (ثغر شمس) حلوة رفيقة، فيعودا – كما بدءا – موجتين توأمين، ثم تظل هذه الرحلة تدور دورة أبدية من البحار للسماء، ومن السماء للبحار، لتعلن عن حلم الشاعر فى أن يظل الحب (الطهر) خالدا.

إن الواقع هنا أصبح واقعا نفسيا، لقد تحرر الشاعر من حرفية الواقع الموضوعى، وأبدع واقعا خاصا به، لكن هذا الواقع النفسى ليس منبت الصلة عن الواقع الموضوعى، بل إن الواقع الموضوعى كان المفجر للواقع النفسى، إن رقة الثانى وسموه كانت بمثابة رد فعل لفظاظة الأول ودنوه.

والشاعر يستعير لغة الأحلام / الأمانى، حيث تنطلق الصورة/ البذرة من داخلها متفتقة عن ساقها وما يستتبع من فروع وأوراق وثمار. السياق الشعرى هنا مكتف بذاته، مكوِّنا نفسه بنفسه، ليس بحاجة إلى من يرتد إلى الذاكرة ليفتش عن لغة مستعارة، أو صور تراثية.

قلنا : إن الشاعر كان يشكل صور "الأحلام"فى قصيدته بعفوية وتلقائية ولكن ليس معنى هذا أن " المهارة" أو " الحذق" قد انحسر عن ضفاف النص ، فالشاعر قد نجح فى ضبط هذه المعادلة الصعبة التى غالباً ما تفلت من أيدى كثيرين من الشعراء؛ هذه المعادلة هى أن يبدو الإبداع – فى الظاهر – عفويا وتلقائيا ، لكنه – فى الواقع، ومن خلال استقراء القيم الفنية للنص– يتضمن جهدا ومعاناة فى التشكيل، وأن الجانب العقلى المنطقى كان يقف بكل وعيه خلف هذه العفوية البادية، وبعبارة أخرى ، فإن الشاعر كان يزاوج بين المهارة والإلهام، أو بين الصنعة والتلقائية. لكن المهارة الحقيقية للشاعر تتجلى فى أن يخفى "مهارته" لتتجلى عفويته.

✿✿✿✿

وفى الحلم الثالث – كما فى الأحلام الأخرى – تبدو الطزاجة والعفوية والإلهام، حيث يتخلق هذا الحلم رؤية، كما تتخلق البذرة نبتا على هذا النحو :

"لو أننا كُنَّا نجيمتين جَارَتيْنْ

من شرفةٍ واحدةٍ مطلعنا

فى غيمةٍ واحدةٍ مضجعنا
نضىءُ للعشاق وحدهم وللمسافرينْ
نحو ديارِ العشقِ والمحبَّة
وللحزانى الساهرينَ الحافظين موثق الأحبة
وحين يأفلُ الزمان يا حبيبتى
يدركنا الأفول
وينطفى غرامنا الطويل بانطفائنا
يبعثنا الإله فى مساربِ الجنانِ درتين
بين حصى كثير
وقد يرانا مَلَكٌ إذ يعبر السبيل
فينحنى ، حين نَشُدُّ عينَهُ إلى صفائنا
يلقُطنا ، يمسحنا فى ريشه، يعجبُه بريقنا
يرشُقُنا فى المِفْرَقِ الطهور"

أول ما يلاحظ على هذه اللوحة / الرمز. أنها تتشكل بعفوية بالغة، وبتلقائية توازى تلقائية الأحلام، فما إن يشبه الحبيبان بالنجيمتين الجارتين فى بداية الحلم، حتى يستقر المشبه به (النجيمتان الجارتان) . ويصبح هو المركز الذى تنطلق منه كل الخيوط والخطوط التى تشكل لوحة الحلم. لكن يلاحظ أيضا أن المستوى الثانى (الحبيبان) يتشكل هو الآخر وينمو نموا موازيا لنمو المشبه به، وبنفس درجة الحضور.

تعد هذه الصورة " لو أننا كنا نجيمتين جارتين" المركز الذى تندفع منه الموجات المتتالية التى تشكل أبعاد الرمز، فتشبيه الحبيبين بالنجيمتين الجارتين ، يستتبع أن يكون لهما "مطلعا" يطلان منه على الوجود، وأن يكون لهما – فى المقابل – "مضجعا" يأويان إليه، أما "المطلع" فسيكون "من شرفة" وأما "المضجع" فسيكون "فى غيمة" ، ولنلاحظ هذه الثنائية بين الخارج والداخل ، حين يقترن التعبير الأول (من شرفة) بالمطلع، ويقترن التعبير الثانى (فى غيمة) بالمضجع ، أى أن هاتين الجملتين :

"من شرفةٍ واحدةٍ مطلعنا

فى غيمةٍ واحدةٍ مضجعنا "

تكونان ثنائية ضدية، وذلك حين توضع "**مِن**" فى الجملة الأولى مقابل "**فى**" فى الجملة الثانية ، إذ إن "**مِنْ**" فى سياقها تفيد، ليس ابتداء الغاية، بل انتهائها، وذلك لأن الحبيبين اللذين يطلان من شرفة واحدة، لن يكون بوسعهما أن يتجاوزا هذه الشرفة، لأنها تعد بمثابة المكان الذى يشرفان منه على الوجود.

وهذا يعنى أن "مِنْ" توحى بالانفتاح على الخارج، لا سيما حين تقترن بكلمة "شرفة" وفى المقابل توحى "فى" بالتقوقع فى الداخل ، لا سيما حين تقترن بكلمة "غيمة" . وتكتمل حلقة هذه الثنائية حين تقف كلمة "مطلعنا" فى الجملة الأولى، مقابل كلمة "مضجعنا" فى الجملة الثانية.

لكن إذا كانت الجملتان تكونان – من خلال تقابل مفرداتهما- هذه الثنائية، فإن ثمة لفظة مشتركة بين الجملتين وهى "واحدة" ، وهذا يعنى أن ثمة تضاداً وأن ثمة وحدة، يبدو التضاد فى الحركة المتراوحة بين (خروج ودخول) وتبدو الوحدة فى التلازم حين (يخرجان معا ويدخلان معا)، ولا يخفى أن الجمع بين التضاد والوحدة فى سياق واحد يعمق الصورة، ويعطى الشاعر الفرصة ليعيد صياغة العالم على النحو الذى يتمنى أن يراه عليه.

وبعد أن اطمأن الحبيبان/ النجيمتان إلى موطنهما، أخذا يبحثان عن "مهمة" يقومان بها ، وهذه المهمة ستتركز فى عقد أواصر التواصل مع الكون، ولن يكون هذا التواصل من أجل الأخذ، ولا حتى من أجل تبادل الأخذ والعطاء،بل سيكون من أجل العطاء فحسب؛ أما هذا العطاء فيتمثل فى إشعاع الضوء / الحب على الآخرين.

" نضىءُ للعشاق وحدهم وللمسَافرينْ

نحو ديارِ العشقِ والمحبَّة

وللحزانى الساهرينَ الحافظين موثق الأحبة "

١ـ يلاحظ – هنا- أن الفعل المضارع "**نضىء**" يتوجه إلى ثلاث فئات: العشاق.

المسافرين نحو ديار العشاق.
الحزانى الساهرين الحافظين مواثيق الحب والعشق.

وهذا "الكم" يوحى بالرغبة الحميمة التى تجتاح كيان الحبيبين / النجيمتين، فى أن يعم ضوءهما على كثير. لكن هذه الفئات الثلاث تجتمع على شعور وجدانى واحد، هو الحب ، فهم عشاق، أو مسافرون نحو ديار العشق، أو حزانى ساهرون حافظون ميثاق الحب والعشق. وإلحاح الشاعر على هذه الصفة الوجدانية المشتركة دون غيرها من الصفات، يعكس إيمانه بأن الحب هو الطريق الوحيد الذى يجعل الإنسان إنساناً، وهو الذى يرد هذا الإنسان إلى طهره وبكارته، ومن ثم سنجد – فيما بعد – أن الشاعر ، لا يتردد فى هذا العرض:

"أُعطيك ما أَعْطَتْنِىَ الدنيا من التجريب والمهارة
لقاء يوم واحد من البكارة "

بل سيظل ضائعا ما لم تمتد إليه يد الحب الطاهرة لتنقذه :

" وأننى سوف أظل واقفا بلا مكان
لو لم يُعِدْنى حُبُّكِ الرقيقُ للطهارة "

❁❁❁❁

نلاحظ أيضا أن الفعل "**نضىء**" الوارد فى السياق السابق؛ سياق الحلم/ الأمنية، وذلك فى قول الشاعر: "**تضىء للعشاق وحدهم وللمسافرين** ..." نلاحظ أنه يتراسل مع القصيدة، وذلك فى ثنايا المقطع الذى يتحدث فيه عن ماضيه:

" وكنت عندما أرى المحيرين الضائعين
التائهين فى الظلام
أود لو يحرقَنى ضياعُهم ، أود لو أضىء

وما يهمنا فى هذا السياق هو التعبير "**أود لو أضىء**" ، ولكى تبدو المفارقة، يحسن أن نضع السياقين بإزاء بعضهما على هذا النحو:

١ـ "**نضىء للعشاق وحدهم ولـ .. ولـ..**"

٢ـ **أود لو أضىء**"

فى السياق الأول: يتحدث الشاعر بضمير الجمع "**نضىء**" بينما يتحدث فى السياق الثانى، بضمير المفرد " **أضىء**". فى السياق الأول كان الشاعر مندمجاً فى عالم الحلم / الأمنية ، محققا التواصل الذى يحن إليه مع الآخر ، ليكون مقدمة لتواصل آخر مع الآخرين نضىء لـ .. وللـ.. وللـ.." ويتحصن الشاعر بهذين المستويين من التواصل ضد عالم "التخليط" الذى يظل واقفا فيه "بلا مكان" لكنه فى السياق الثانى يعبر عن الرغبة العارمة التى كانت تجتاح كيانه فى الزمن الماضى؛ زمن البراءة ، كي يتواصل مع الناس، وإن كلفه ذلك أن يحترق من أجل من يضىء لهم ، ولذا تسبق صيغة "أضىء" بحرف التمنى "لو" وفعل الرغبة "أود" وتسند إلى ضمير المتكلم، لأن الشاعر يتحدث من موقع "الصحو" وليس من موقع "الحلم" كما هو الحال فى الحالة الأولى. فى الحالة الثانية (الصحو) يعبر عما كان يحسه، ويعتمل فى جوانحه، لكنه فى الحالة الأولى (الحلم) كان قد اندمج وامتزج بهذا الآخر الذى يحن إليه ويرى أنه السبيل الوحيد لإعادته إلى بكارته الماضية وفروسيته القديمة. وبعد أن يؤدى الحبيبان / النجيمتان مهمتهما، حين تفرغ شحنة الضوء التى ألقياها على وجوه العشاق وفى دروبهم، نجدهما يستعدان للنهاية المحتومة، ويوفق الشاعر فى استخدام لفظتى (يأفل - الأفول) فى هذا السياق الذى كانت النجوم تلمع فى سمائه:

وحين يأفل الزمان يا حبيبتى

يدركنا الأفول

النهاية غالبا ما تثير مشاعر الخوف والجزع، لكن الشاعر فى السياق السابق يبدو مطمئنا إلى هذه النهاية، بل يشعرنا بأنه يستقبلها وعلى شفتيه ابتسامة رضا وترحيب، وذلك لإيمانه بأنه جزء من هذا النظام الكونى الذى لا يفلت شيء فيه من قانون الفناء[1]،فضلا عن أن الشاعر كان فى لحظة تصالح مع " الزمان" فلا يأس - إذن- من أن يخضع - راضيا - لما يخضع له هذا

---

(١) يذكرنا عبد الصبور هنا بقول إيليا أبي ماضى

كل نجم إلى الأفول ولكن　　　آفة النجم أن يخاف الأفولا

يراجع "إيليا أبو ماضى شاعر المهجر الأكبر ، ص ٦٢٥.

الزمان، ولكى تظهر حقيقة إحساس الشاعر لحظة أفول الزمان، نضعه بـــإزاء موقف المتنبى فى قوله :

صَـحِبَ النـاسُ قبلَنـا ذا الزَّمانـا وعنـاهُمُ مِـنْ شـأنهِ مـا عنانـا
وتولَّـوا بغصـةٍ كُلُّهُـمْ منـهُ وإن سَـرَّ بعضَـهُمْ أحيـاناً[1]

فرغم أن الشاعرين يسلِّمان بحقيقة الأفول أو الزوال، إلا أن المتنبى يسلِّم بهذه الحقيقة وهو يستشعر الحسرة على هذا المصير الذى لا يجنى الإنسان من ورائه سوى غصة ، بينما نجد صلاح يستقبل الأفول بتهلل وفرح:

" وحين يأفل الزمان يا حبيبتى

يدركنا الأفول "

لكن الشاعر يعود ليؤكد هذا الأفول بفعل آخر هو " ينطفئ"

" وينطفى غرامنا الطويل بانطفائنا "

وعندما نقرأ السطر التالى، نضع أيدينا على سبب هام من أسباب عـدم خشية الشاعر من " الأفول" أو " الانطفاء" وهو أن هذين الأمرين ليسا إلا مقدمة لبعث جديد :

" يبعثنا الإله فى مسارب الجنان درتين "

إنها دورة الحياة الخالدة، حيث تظل هذه الحياة متجددة، إذ تُبعث بعد موت، وتتوهج بعد انطفاء، وهى نفس الدورة التى واجهتنا فى الحلم الأول، متمثلة فى دورة الفصول، وتجدد الحياة معها "وفى الربيع نكتسى ... وفى الربيع نخلع ... ونستحم فى الشتا.."

وهى أيضا نفس الدورة التى استسلمت لها الموجتان فى الحلم الثانى :"فى دورة إلى الأبد / من البحار للسماء / من السماء للبحار".

وحين تُبعث النجيمتان فى صورة :"درتين" بين حصى كثير فإن خيال الشاعر يبحث لهما عن مكان لائق بهما حيث يصانان ويخلدان ، فيهتدى إلى

---

(١) شرح ديوان المتنبى ، دار الكتاب العربى ، بيروت (د.ت) . جـ٤،ص ٣٦٢.

هذا "الملك" الذى يراهما صدفة أثناء عبور الطريق، فيشده صفاؤهما، فينحنى ليلتقطهما، ثم يخلصهما مما علق بهما من غبار حين يمسحهما فى ريشه، ثم يتأملهما مليا، فيبهره جمالهما وبريقهما ، فيرشقهما فى مفرقه الطهور، وهكذا تنتهى رحلة الحبيبين / النجيمتين بأن يوضعا " على الرأس" وليس أى رأس ، ولكنه رأس ملك طهور، وبهذا يتوفر فى هذا المكان السمو والطهر، ولنلاحظ كيف تتتابع الأفعال المضارعة – فى هذا السياق – لتعبر عن تتابع الصور فى شريط الأحلام :

وقد يرانا مَلَكٌ إذ **يعبر** السبيل
فينحنى ، حين **نشد** عينه إلى صفائنا
يلقطنا ، **يمسحنا** فى ريشه، **يعجبه** بريقنا
يرشقنا فى المفرق الطهور

وعلى هذا يمكن القول بأن الشاعر ينسج الأحلام وهو فى منتهى اليقظة أو هو يشكل دنيا اللاوعى وهو فى منتهى الوعى.

❁❁❁❁

٤ـ منطق الحلم:

تنفرد كل أمنية من الأمانى الأربع بصورة مستقلة لا علاقة لها بالأخرى/ (الغصنان – الموجتان – النجيمتان – جناحا النورس) لكن هذه الصور تلتقى فى النهاية لتوحى بإحساس مشترك هو الحنين الجارف إلى دنيا البراءة. وتصبح هذه الصور أشبه بالتوقيعات " حيث نصادف فى القصيدة مجموعة من المشاهد المنفصلة عن بعضها، ويكاد كل مشهد فيها يقوم بذاته، لكننا ما نلبث أن ندرك إدراكا مبهما أن شيئا ما يصادفنا فى كل مشهد، كأنه يتخذ فى كل مرة قناعا جديدا. حتى إذا ما انتهت القصيدة أدركنا أن هذه المشاهد لم تكن أقنعة ، بل مظاهر مختلفة لحقيقة واحدة"[(١)] وهكذا فإن هذه الصور أو التوقيعات منفصلة ومتصلة ؛ منفصلة فى التشكيل ، متصلة فى الالتقاء عند بؤرة نفسية واحدة.

(١) د/ عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب ، مكتبة غريب ، ط٤. ١٩٨٤، ص ١٠٤.

وقد يقال : ما دامت كل صورة من هذه الصور الأربع مستقلة فى تشكيلها وما دامت العلاقة بينها لا تتجاوز الاشتراك فى الواقع النفسى ، فهل يمكن أن نبدل مواقعها بحيث يأخذ الحلم الرابع أو الثالث موقع الحلم الأول مثلاً؟. والحقيقة أن هذا الأمر غير ممكن لأن التدقيق فى قراءة القصيدة يكشف عن خيط رفيع يصل كل صورة بالصورة التى تليها، أى أن هذه التوقيعات، وإن كانت كل منها مستقلة بنائيا إلا أن ثمة صلة عضوية تصل السابقة منها باللاحقة بها بحيث يستحيل تقديم أو تأخير أى منها وإلا اختل البناء واضطرب التشكيل. فالصورة الأولى؛ صورة غصنى الشجرة ، تظل تنمو وتتشكل حتى يكتمل هذا التشكيل فى السطر الأخير:

" ونستحم فى الشتا ، يدفئنا حنونا "

فتحيل جملة " نستحم" إلى مكان الاستحمام " البحر" وهى الكلمة التى ستكون إطارا تُرسم داخله الصورة الثانية التى تبدأ على هذا النحو:

" لو أننا كنا بشط البحر موجتين "

وتظل خطوط هذه الصورة تتشكل إلى أن تُسلم الموجتان – فى النهاية – العنان للتيار فى دورة أبدية:

" من البحار للسماء

" من السماء للبحار"

وتكون النقلة من " عالم البحار" إلى عالم السماء مبررة ومنطقية. ومن عالم السماء ينتقى الشاعر نجيمتين يشكل من خلال حركتهما الصورة الثالثة حيث تطلان من شرفة واحدة، وتضطجعان فى غيمة واحدة، وتنشران ضوءهما على العشاق والمحبين، ثم تنطفئان مع انطفاء الزمان ، فيبعثهما الإله درتين فى مسارب الجنان. وتنتهى الصورة بأن يراهما مَلَكٌ وهو يعبر السبيل:

" فينحنى ، حين نشد عينه إلى صفائنا

يلقطنا ، يمسحنا فى ريشه، يعجبه بريقنا

يرشقنا فى المفرق الطهور"

فى هذه النهاية ترد – فى سياق واحد – الكلمتان "يلقط – الريش" مما يعد تمهيدا للصورة الرابعة التى سيكون طائر النورس هو الطرف الأساس فيها:

" لو أننا كنا جناحى نورس رقيق .... "

وعلى هذا النحو تتخلق الصور من بعضها بدقة ولطف، مما يؤكد أن الشاعر يشكل أحلامه بمنتهى الوعى، ويؤكد كذلك ارتباط الأحلام والتحامها وذلك حين يتخلق لاحقها من سابقها، بحيث تبدو الأحلام الأربعة فى النهاية كما لو كانت حلما واحدا لا انفصال بين عناصره. ويأتى هذا نتيجة استغراق الشاعر فى أحلامه، الأمر الذى انعكس على الطريقة التى شكل بها هذه الأحلام، وذلك حين عبر عنها جميعا من خلال مجموعة من الصور التى أتت متتابعة ومتلاحقة ومنسجمة على نحو يؤكد ما قيل من أن التعبير بالصورة يتناسب طرديا مع حدة الانفعال وتأجج العاطفة.[1]

لكن هذا التشكيل المحكم كان قد انسحب بعد ذلك على القصيدة كلها، يبدو هذا الإحكام فى المقابلة بين الحلم والواقع، وبين الماضى والحاضر، يبدو كذلك فى التراسلات بين عناصر الثنائيات. مما يؤكد أن القيم الفنية للقصيدة تعمل كلها على موجه واحدة فى تآلف وانسجام. ورغم هذا الإحكام البنائى فإن أثر الصنعة قد اختفى، والتحم شكل القصيدة بمضمونها ليستحيل إلى رؤية مركزة، ليس للعصر الذى عبرت عنه فحسب، ولكن للحياة أيضا.

إن المعنى الذى قاله الشاعر فى قصيدة "أحلام الفارس القديم" ليس جديداً، لكنه معنى مطروق من جانب كثير من الأدباء والفنانين، بل إن كثيرا من تجارب عبد الصبور نفسه سواء فى شعره الغنائى أم مسرحه الشعرى هى تنويع على هذا المعنى[2]، ويظل الإنجاز الحقيقى للشاعر ليس فى المعنى الذى وصل إليه، بل فى التشكيل الفذ للقصيدة، وهذا يؤكد مقولة تليمة الحديثة "مشكل الشاعر مشكل تشكيل وليس مشكل توصيل، ولا مشكل تجميل، فليس ثمة معنى يريد الشاعر أن يوصله، وليس ثمة غرض يريد أن يعبر عنه، وإنما ثمة موقف

---

(١) راجع **Diaches,David, Critical Approaches to Literature, London,١٩٦٩. P. ٢٤٣**

(٢) راجع للمؤلف " شعر صلاح عبد الصبور الغنائى" الموقف والأداة ، ص ١٠٣: ١٠٧ ، ١١٥.

فى الواقع يسعى الشاعر إلى تشكيله"[1]. لكن تشكيل الواقع هذا ليس رصدا أو انعكاسا ذلك "أن الفنان يواجه واقعه بتشكيل مقابل يقهر – رمزيا – التشكيل التاريخى، ويعيد بناء الواقع الحقيقى، ولذلك فإن الفن – أكثر من أى ضرب آخر من النشاط البشرى – يحرر الواقع من المثول والثبات والجمود[2]. وهذا ما عبر عنه صلاح عبد الصبور نفسه حين ذهب إلى أن " الشاعر لا يعبر عن الحياة، ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة"[3] وينقل صلاح عبد الصبور فى قصيدة " أحلام الفارس القديم" وعيه التاريخى وخبرته الاجتماعية من خلال تشكيل قصيدته التى تؤلف بين ثنائيتى : الحلم / الواقع ، الماضى / الحاضر، وهذا البعد التاريخى الاجتماعى الكامن تحت جلد القصيدة ، والذى يبدو من خلال تشكيلها هو ما يضيف إلى رومانسية القصيدة البعد الواقعى. ونذكر هنا أن "أداة الفنان الوحيدة هى المواجهة التشكيلية ، والعمل الفنى تشكيل جمالى لموقف. ولا تصح المواجهة التشكيلية إلا بوعى تاريخى اجتماعى راق، لأن صحتها متوقفة على مدى استيعاب الخبرة التكنيكية والجمالية للجماعة، وهى الخبرة العاكسة لخبرة الجماعة فى التاريخ، فإذا صحت المواجهة التشكيلية فإن هذا يعنى اتحاد الوعى الجمالى بالوعى التاريخى الاجتماعى لدى الفنان"[4].

وهذا الوعى التاريخى الاجتماعى هو ما يُحَسُّ بعمق فى هذه القصيدة، وعمق هذا الوعى يتبدى مع أنه ليس ثمة تاريخ ولا اجتماع حاضران حضورا مباشرا فى القصيدة، لأن الشاعر لم يسمح بولوجهما إلى عالم القصيدة إلا بعد أن صفيا وصهرا فأصبحا (روحا) للتاريخ والاجتماع . وحين يشكل هذا البعد التاريخى الاجتماعى الجانب الموضوعى فى القصيدة، وتشكل الخصائص الفردية للشاعر البعد الذاتى، فإن اندماج البعدين: الموضوعى والذاتى ينتج هذه

---

(١) د/ عبد المنعم تليمة : مداخل إلى علم الجمال الأدبى ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ، ١٩٧٨، ص ١١٥.

(٢) المرجع السابق : ص ٧٥، وراجع أيضا ص ٨٥، ١١١.

(٣) صلاح عبد الصبور: حياتى فى الشعر ، ص ٦٦.

(٤) مداخل إلى علم الجمال الأدبى ، ص ٨٥.

الرؤية التى هى محصلة أثر الواقع على وجدان الشاعر وذلك حين "تنعكس صورة الواقع الموضوعى على الذات، ولكن لهذه الذات رؤاها وأحلامها ومواقفها، فتتغير الصورة لديها وتكتسب شكلا خاصا. فالفن انعكاس، ولكنه ليس انعكاسا سلبيا ، بل هو إسهام فى التعرف على الواقع، وأداة للم شعثة، وسلاح لتغييره. فإذا غامت رؤية الفنان للحقيقة الموضوعية فقد عمله موضوعيته، وإذا غابت الذات فقد عمله فنيته. إن الواقع يبدو فى الفن أكثر غنى من حقيقته الواقعة، لأن الفن لا يقف عند الواقع فى معطياته الخارجية المباشرة، إنما يتخطى هذه المعطيات إلى إدراك جديد لها، فيبدو الواقع فى صورة جديدة له: صورته الفنية. وهذه الصورة الفنية أكثر كمالاً من (أصلها) لأنها تلم ما بدا مبعثرا من عناصره، وتوضح ما بدا غامضا من مغزاه[1] ". ولقد كان صلاح عبد الصبور واعيا لهذه الحقيقة، وبدا هذا الوعى فى فطنته إلى ماذهب إليه " بندتو كروتشه" من أن " الطبيعة بليدة ما لم ينطق الفن بلسانها، وهى خرساء ما لم يتحدث عنها الفنان .. إن الطبيعة لا حياة لها، بل هى بالتعبير الفلسفى (لا مبالية) ، والفن هو الذى يعطيها المبالاة والقصد، فهى تظل "شيئا" حتى يلمسها الفنان فتتحول إلى صورة"[2]. ومن ثم ينسجم الإبداع لدى صلاح عبد الصبور مع وعيه النقدى ، بحيث يأتى إبداعه تحقيقاً لنظرية الأدب كما وعاها وتمثلها، ويتواكب العنصران ليغزلا هذا الطراز النادر؛ طراز الشاعر الملهم والمثقف.

والخلاصة هى أن قصيدة "أحلام الفارس القديم" تمثل أقصى درجة تركيز لإحساس الشاعر بالمفارقة بين الماضى والحاضر، وسنرى الآن كيف أن رؤية القصيدة تسكن مجمل شعر صلاح عبد الصبور.

❁❁❁❁

---

(١) المرجع السابق، ص ٢١٠.

(٢) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر ، ص ٦٦.

أصداء قصيدة " أحلام الفارس القديم"

١- (الماضى والحاضر) و (كنَّا ..لكنَّا)

تبدأ هذه الرؤية فى الظهور منذ ديوان الشاعر الأول، فقصيدة "شنق زهران" ليست سوى مفارقة بين زهران الذى "كان"وزهران الذى "أصبح"، الأول يكاد يكون صورة تخطيطية للفارس القديم، والثانى يكاد يكون هذا الفارس بعد أن داسته الأقدام وفقد فروسيته. أما زهران الذى "كان" فيبدو هكذا حاملا ملامح الفارس القديم :

"كان زهرانُ غلاما
وبعينيه وسامهْ
وعلى الصدغ حمامهْ
وعلى الزند أبو زيد سلامهْ
شبَّ زهرانُ قويًّا
ونقيًّا
يطأُ الأرضَ خفيفًا
وأليفا
كان ضحَّاكا ولوعاً بالغناءْ
وسماعِ الشعر فى ليل الشتاء" [١]

ويدور الزمن دورته، وينبهنا الشاعر إلى ذلك عن طريق تكراره للصيغة الشعبية "كان يا ما كان" مقترنة ببعض الأحداث المتتابعة والتى توحى بهذا الدوران، بل الانتقال إلى زمن مختلف هو "حاضر زهران" حيث استحال الماضى البكر إلى حاضر أسود معتم :

كان يا ما كان أن زفت لزهران جميله
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاما .. وغلاما
كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويله

---

(١) الناس فى بلادى ، دار الشروق ، بيروت ، ط٦ ، ١٩٨١ ، ص ١٥ ، ١٦.

ونمت فى قلب زهرانَ شجيره
ساقُها سوداءُ من طين الحياه
فرعُها أحمرُ كالنار التى تحرق حقلا
مرَّ زهرانُ بظهرِ السوق يوما
ورأى النار التى تحرقُ حقلاً
ورأى النارَ التى تصرعُ طفلاً
كان زهرانُ صديقا للحياة
مات زهرانُ وعيناه حياه[1]

وهكذا تحترق براءة الماضى فى أتون الحاضر، أما صور البراءة فتتمثل فى زهران "الغلام" الذى لم تفسده بعد تجاريب الحياة وتصاريف الزمان، زهران الذى لم يزل يحتفظ بوسامته "وبعينيه وسامه"، ولم يزل يحيا فى سلام مع نفسه ومع العالم "وعلى الصدغ حمامه" ولم يزل يحتفظ بفروسيته "وعلى الزند أبو زيد سلامه" فضلا عن احتفاظه ببكارته "شب زهران قويا، ونقيا، يطأ الأرض خفيفا ، وأليفا" ، وهو كذلك ما زال محتفظا بعفوية الشاعر " كان ضحَّاكا ولوعا بالغناء، وسماع الشعر فى ليل الشتاء".

أليست هذه الصفات التى يخلعها الشاعر على زهران هى ذاتها صفات الفارس القديم، وهى ذاتها التى أصبح هذا الفارس يشكو غيابها بعد أن دخل طور الخبرة والتجريب:

لكننى يا فتنتى مجربٌ قعيدْ
على رصيفِ عالمٍ يموجُ بالتخليطِ والقمامهْ
كونٍ خلا من الوسامه
أكسبنى التعتيمَ والجهامهْ
حين سقطتُ فوقه فى مطلع الصِّبا "

(١) السابق ص ١٧ ، ١٨.

زهران يبدو و"**بعينيه وسامه**" أما الفارس القديم فيتـــألم لـــــ " **كون خلا من الوسامه**"، وزهران لم يزل بكرا يحيا فى سلام مع نفسه ومـــع الكـــون ، أمـــا الفارس القديم فإنه يتوسل بمن يدله على طريق البراءة ، داعيا له بالسلام :

" يا من يدل خطوتى على طريق الدمعة البريئهْ

يا من يدل خطوتى على طريق الضِّحكة البريئهْ

لك السلام "

لك السلام "

وزهران الغلام الذى كان يتفجر قوة جسد وحيوية وجدان، هـــو ذاتـــه الفارس القديم ولكن قبل أن تدوسه أقدام الواقع الغليظة، وقبل أن تجلده ســـياط الشمس والصقيع:

"ماذا جرى للفارس الهمامْ

انخلع القلب وولى هاربا بلا زمامْ

وانكسرت قوادم الأحلامْ "

زهران الغلام " **كان ضحاكا ولوعا بالغناء..**" وكذلك الفارس القديم:" **وكنت إن ضحكت صافيا كأننى غدير..**" غير أن هذا الفارس أصبح يتلمس الدروب إلـــى هذه الضحكة فلا يجدها:

يا من يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئهْ

وباختصار فإن زهران الغلام هو البذرة الأولى التـــى ســـتنمو لتزهـــر الفارس القديم. أما زهران المجرب الذى نمت فى قلبه شجيرة ساقها سوداء مثل طين الحياة، زهران الذى رأى النار – فيما بعد- تحرق البـــراءة ممثلـــة فـــى الحقول والأطفال – زهران هذا هو أيضا صورة تخطيطية للفارس ولكن بعـــد أن سقط على رصيف الحياة منكسر الجناح لتُزَلَّ كبرياؤُه، وتُـــداس مشـــاعرُه ويُكسر وجدانُه.

وتعد قصيدة "**أناشيد غرام**" فى الديوان الأول أيضـــا إرهاصـــة لقصـــيدة "أحلام الفارس القديم" بحيث يمكن اعتبارها ممثلة لفترة المخاض الذى انـــتج – فيما بعد – القصيدة المذكورة بشكلها الناضج وموقفها المكتمل . يبدأ الشـــاعر

برسم أربع صور للحبيبة، وهى صور قريبة من الصور الأربع التى صدَّر بها الشاعر قصيدته "أحلام الفارس القديم" وذلك رغم بساطتها وجزئيتها ، يقول الشاعر :

"يا أملا تبسما

يا زهرا تبرعما

يا رشفة على ظما

يا طائرا مغرداً مرنما[(١)]"

إن العناصر المكونة للصور فى القصيدتين تكاد تكون واحدة. لكن المهم هو المقطع الأخير من هذه القصيدة، حيث يتمنى الشاعر أن يرتبط بحبيبته رباطا أبديا، إذ يرى فى هذا الحب المنفذ الوحيد إلى عالم الطهارة والخلاص من أدران الواقع فيقول:

" لحنُ الختام يا حبيبتى هو السلام والدعاء

وأن تكونى لى إلى الأبد

وأن نعيشَ هذه الأيامَ طاهرْين شامخين

ممزوجة أقدارنا فى كاسةٍ نعبُّها معا

وحينما يكون قلبك الكبير جنب قلبى

فالبحرُ لا يفصلنا

والنار لا تخيفنا

وكل شىء يا حبيبتى يهون

ما دمتِ لى .. إلى الأبد" [(٢)]

وحين نتأمل قول الشاعر وهو يتمنى أن يمتزج قَدَرُهُ بقَدَر حبيبته فى كأس واحدة ، ندرك على الفور أن هذه الصورة الجزئية قد تطورت فيِ قصيدة "أحلام الفارس القديم" وأنها كانت نواة للصور الأربع المركبة التى يشكل كلٌ منها حلما من أحلام الشاعر.

---

(١) الناس فى بلادى ص ٨٣.

(٢) نفسه ص ٨٨.

لكن الأكثر أهمية ما ورد فى المقطع الرابع حين يفر الشاعر من جهامة الأيام التى لا تسعف حبه "... **ولا الأيام مسعفة حبى**" إلى دنيا الأحلام فيتصور القمر والنسيم رسولين من قبله للحبيبة يبثانها أجمل أناشيد الغرام، ولكنه يفيق على ضراوة الواقع ، ويصرح لنا الشاعر هنا بما أومأ به فى " أحلام الفارس القديم" من أن هذه الأحلام ليست سوى مخدر يستعين به على مرارة الأيام :

"حبيبتى ! أتضحينْ ؟ إنها أحلامْ ...
ما أجملَ الأحلامَ
لمثلنا، لمن يُمرُّهم شجى الأيام"(1)

والحقيقة – لا الحلم – وكما تبدو من خلال قصيدة " **يا نجمى الأوحد**" هى أن الشاعر وحبيبته ليسا سوى قزمين، أو قطين أليفين، والمسئول–كما يرى الشاعر–هو الزمن/الأيام التى يشكو منها مر الشكوى. يقول مخاطبا حبيبته:

وسنجلسُ فى الركنِ النائى .. قطيْنِ أليفيْنْ
مقروريْن
نتحسَّسُ ما أَبْقَتْ أيامُ الذل على وجهى المكدود
وعلى خديكِ من الألم الممدود(2)

ويضيف

يا نجمى ...
فلنتناجَ ولنتحسَّسْ ما أَبْقَتْ أيامُ الذل
ولأن الأيام مريضه
ولأن الليلَ الموحشَ يُولَدُ فيه الرعب
تعتل كليمات الحب(3)

ثم يضيف متحدثا عن نفسه وحبيبته بضمير الغائب

لفحتْ أيامُ الرعبِ رواءَهُما حتى شاها
وذوى فى عينهماَ زهوُ الفطنه

---

(1) نفسه ص ٨٨.

(2) نفسه ص ٧٥.

(3) نفسه ص ٧٦.

والمجدُ الكاذب

عريا من بزة هذا العصر المشهود

لكن الأيام ليست منفصلة فى سياقها عن العالم، فالعلاقة بينهما جدلية تلقى بظلها على كآبة الحبيبين والتى هى جزء من كآبة العالم :

" يا نجمى! يا نجمى الأوحد

ما زلنا – مازال العالم ...

مازال كئيبا – مازالا "[١]

يبدو الإحساس بفداحة ثقل العالم وكآبته من خلال تكرار فعل الاستمرارية. وهو عندما قال " مازلنا" الأولى، لم يردفها بخبر ، ولكنه ألحق الخبر بـ"مازال" الثالثة التى استتر اسمها، لكننا نفهم أنه العالم عندما صرح به ملحقا بـ" مازال الثانية". ودلالة هذا أن كآبة الحبيبين ليست سوى انعكاس لكآبة العالم، فكآبتهما ليست نابعة من نفسيهما بل مفروضة عليهما. إن تكرار فعل الاستمرارية على النحو السالف يشى بأن الكآبة قد أناخت بكلكلها على كون الشاعر:

" كونٍ خلا من الوسامه

أكسبنى التعتيم والجهامه

حين سقطتُ فوقه فى مطلع الصبا "[٢]

كذلك يبدو إدراك الشاعر ارتباط مصيره بمصير العالم الذى يحيا فيه من خلال قوله :

"هذا يومٌ مكرورٌ من أيامى

يومٌ مكرورٌ من أيام العالم "[٣]

إن الشاعر يريد أن يقول، إذا كان العالم الذى نعيش فيه منحطا، فلن يستطيع أحد أن يتسامى. وهو يكاد ينثر شعره السابق حين يقول: "**إذا كانت**

---

(١) نفسه ص ٧٥.

(٢) أحلام الفارس القديم ، دار الشروق ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٨١ ص ٤٧.

(٣) تأملات فى زمن جريح، دار الشروق ، بيروت ، ط٣، ١٩٨١ ، ص ٢١.

حياتنا قذرة، فلن يستطيع أحد أن يكون نظيفا... والحياة قذرة بلا شك، والقذارة المتراكمة على وجهها هى هذه المذابح فى فيتنام والكونجو وغيرها من بلاد العالم، والبثور المتقيحة على جسدها هى المرتزقة فى أفريقيا، والنازية الجديدة فى بافاريا،والتعذيب فى السجون واضطهاد المخالفين فى الرأى فى كل مكان"[1]

موقف الرفض من العالم إذن يرتكز على هموم إنسانية، وينهض على ما أصاب هذا العالم. إن الشاعر يرفض العالم من أجل عالم جديد، حدد سماته فى قوله المرتفع النبرة :

"العالم الذى يريد
يريد للرجال أن يعانقوا الرجال دون حقد
العالم الذى يريد
يريد للنساء أن يغفين وادعات
فى أذرع الأزواج والأحباب والأبناء
العالم الذى يصبح الأطفال ... نورة الأمل
بنغية الحنان والدمى ، وبالقبل
وبالعالم السعيد ، واحة الأجيال
فى سعيها، قوافل الأجيال، نحو عالم سعيد " [2]

ولعل أبرز الصيغ التى يعبر بها الشاعر عن المفارقة بين الماضى والحاضر هى الفعل الماضى "**كان**" متبوعا بأداة الاستدراك "**لكن**" وتتعدد صور هذه الصيغة حسب نوع الضمير، فمرة "**كان .. لكنه**.." وثانية " **كنا .. لكنا**.. " وثالثة "**كنت .. لكننى**" لكنها جميعا تكشف عن انهيار الحاضر وسقوطه بإزاء تماسك الماضى وسموه. يرسم الشاعر صورة لصديقه "نبيل" وهى أشبه ما تكون بصورة زهران فى صباه. يكشف تكرار الفعل "**كان**" فيها – بالإضافة إلى تكرار حروف المد خاصة الألف– عن شجون الشاعر الذى يتوقف عن الاسترسال فى الحديث عن ماضى الصديق فجأة ومستدركا بعبارة خاطفة مثل الموت:

---

(١) رحلة على الورق ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ١٦١.

(٢) الناس فى بلادى ص ٩٦.

"**كان** اسمه ...نبيل
وكنت فى محبتى أدعوه بلبلى الحبيب
وكان راعف الجناح دائب الأسفار
وكان حينما يعود ينقر الوداد من فؤادى
.. حبتين ، حبتين
فحبة لجوعه ، وحبة تذكار
وفى الأصيل كان يهدل اللقاء غنوتين
فغنوة لأهلنا ، وغنوة للدار
لكنه مضى ..."[1]

أما صيغة " **لوكنا** .. **لكنا** " فتعنى استحالة تحقق أية نتائج لعدم حضور أية مقدمات، إذ تظل هذه المقدمات مجرد وهم، يقول الشاعر من قصيدة " **كلمات لا تعرف السعادة**" فى ديوانه الثانى:

لو كنا نعرف أن نفرح فرحة طفلٍ غُفْلِ القلب
عرف الدنيا حبا ينمو فى ظلة حب
لأذبنا الفرحةَ فى أكوابِ الأحبابْ
لكنَّا حين ضحكنا أمس مساء
رنت فى ذيل الضحكات
نبرات بكاء " [2]

إنه الشوق الذى يجتاح كيان "الفارس الحديث" حين يحن إلى براءة الطفولة التى تتمثل هنا فى فرحة الطفل الغافل قلبه عما يموج به العالم من تخليط وقمامة، والقلب الغافل هنا تلخيص لكل صور البراءة التى رسمها الشاعر فى قصيدة "أحلام الفارس القديم" عندما كان ينعم مع حبيبته فى أجواء الصفاء ومناخات البكارة، وإذا كانت القصيدتان تلتقيان فى صميم الرؤية، فإنهما كذلك تلتقيان فى طريقة التعبير، وذلك حين يعبر الشاعر بصيغته الأثيرة عن

(١) نفسه ص ٩٧.

(٢) أقول لكم ، دار الشروق ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٨٢ ، ص ١٩.

المفارقة بين الماضى والحاضر، سواء أكانت هذه الصيغة هى "**لو أننا – لكننا**" أو "**لو كنا.. لكنا** "

وحين يقول الشاعر هنا :

لو كنا نعرف أن نفرح فرحةَ طفلٍ غُفْلِ القلب

يلوح قوله هناك :

يا من يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئهْ(١)

وحين يناشد النسيان هنا بقوله :

"يا نسيان ، اجمع ذكرانا ، واقذفها فى البحر"

يلوح قوله هناك:

"... بأننا ننكر ما خلفت الأيام فى نفوسنا

نود لو نخلعه

نود لو ننساه

نود لو نعيده لرحم الحياة " (٢)

إن ثقل وطأة الواقع على الشاعر يجعله لا يقتصر على مناشدة النسيان لجمع ذكرياته وما خلفته الأيام فى نفسه ليقذف بها فى البحر فحسب، بل يكرر "تيمة العودة" إلى رحم الحياة، ليولد من جديد طاهرا بكرا مثل طائر الفينيق حين يبعث من الرماد المتخلف عن حرقه. يقول :

" لو كنا نملك أن نتمنى .. ثم نُجابْ

ونعود لنولدَ ثانيةً .. أحبابْ

نلقى الحبَّ جديدا غضًّا

لم يعرفْ قلبانا من قبلِ لقانا خَفْقًا

لو كنا نملك أن نحيا فى قمصان الغيب المسدلة الأكمام

حتى تدْنينا الأيام

---

(١) أحلام الفارس القديم ، ص ٤٨.

(٢) أحلام الفارس القديم ، ص ٤٧.

لو كنا نملك

... ما ناشدنا النسيان " [1]

وتشكل قصيدة " **زيارة الموتى**"[2] تنويعة أخرى على نفس التجربة؛ تجربة المفارقة بين "كنا" و"أصبحنا" ففى أيام البراءة كانت الصلة حميمة بيننا وبين أمواتنا وكان لدينا من الوقت والتهيؤ النفسى ما يدفعنا لزيارتهم والاستئناس بهم، وجمع أشتات الذكريات التى جمعتنا وإياهم، كان لدينا الوقت للجلوس فى أحضان المقابر، نكسر الخبز والشجون، ونتساقى الدمع والأنين، ولم نكن نفترق إلا على وعد بلقاء. يعبر الشاعر حتى عن فساد العلاقة وتهتك الصلة بينه وبين موتاه من خلال بيان المفارقة بين ماضى هذه العلاقة وحاضرها:

"كانت أطيافكم تأتينا عبر حقول القمح الممتده"

أما اليوم

"أصبحتم لا تأتون إلينا رغم الحب الظمآن"

وبعد أن كنا :

"ندبِّر فى منحياتِ الساعاتِ هنيهاتْ

نلقاكم فيها

"أصبحنا لا نلقاكم إلا يوم العيد"

وبعد أن كنا نلملم أهداب الذكرى ونجلس فى أحضانكم، أصبحنا نتمحل ونعتذر:

" لكن ضجيج الحاضرة الصخريه

لا يسعفنا حتى أن نقرأ فاتحة القرآن "

وبعد أن كنا نشم طراوة أنفاسكم ونتدفأ فيكم وتتدفأون بنا لم يعد لدينا الوقت لأن:

" نطبع أوجهكم فى أنفسنا

ونلم ملامحكم

ونخبئها طى الجفن "

---

(١) أقول لكم ، ص ١٩، ٢٠.

(٢) ترجع القصيدة فى ديوان "تأملات فى زمن جريح" ، ص ٤١، ٤٤.

إن ماضى الشاعر مازال يرتبط بالفروسية، حيث القلب البكـر العـامر بالمشاعر الدافئة والعواطف الجياشة؛ تلك التى كان يمتلك منها رصيدا كبيـرا يجعله قادرا على التواصل حتى مع عالم الموتى. أما حاضره فهو حاضر الجفاف:

"حتى صرنا أحطابا محترقات

حتى جف الدمع النديان على خد الورق العطشان

حتى جف الدمع المستخفى فى أغوار الأجفان"

هنا صار الإنسان، بل صار المجتمع كله كتلة من الأحطاب المحترقـة حين جفت منها مياه العواطف التى كانت تصلها بالآخر حيا وميتا. لقد جفـت المياه التى كانت تروى مشاعر الإنسان فتحفظ عليها طزاجتها وقدرتها أن تحس وتتعاطف وتتواصل. وكانت النتيجة هى أن جف نسغ الحياة من خدود الأوراق لتصبح جافة مجعدة لا تصلح إلا طعاما للنيران. إنها الصورة نفسها؛ صـورة الفارس القديم الذى فقد وسامته حين سقط على رصيف "كون خلا من الوسامة"، وحين أضحى يعيش خريف الحياة، بعد أن فقد الربيع حيث كان إن بكى يهـزه البكاء، وكان يتواصل مع البؤساء حين يحس تجاههم بالرثاء. إن جفاف الدموع هنا هى موازاة لنضوب ضحكات ودمعات الفارس القديم. وكذلك انخلاع قلبه، وانكسار أجنحته، واستسلامه لما يموج به رصيف العالم من تخليط وقمامة.

إن نضوب الدموع، أو اختفاءها، أو جفافها، هو رمز للسقوط وهو مـا تعرض له الملاح فى قصيدة " الظل والصليب "

"ملاحنا هوى إلى قاع السفين واستكان

وجاش بالبكاء بلا دمعٍ، بلا لسانْ " (١)

كما تعرض له " الفارس القديم" حين "**سقط**" من عوالم نضارته وبكارته.

❁❁❁❁

إن المفارقة بين ما كان وما هو كائن تجربة إنسانية يشترك فيها الناس- بله الشعراء – وإن تفاوتوا فى درجة اهتمامهم بها وإتقانهم فى التعبير عنهـا. فنجد شاعرا معاصرا مثل أمل دنقل يتعرض لنفس التجربة، فهو حين يتطلع إلى

---

(١) أقول لكم : ص ٦٨.

صورته أيام كان صبيا، ويطالع ما كان يتمتع به من طهر وعذوبة، ينكر انتماء هذه السمات إليه ويحس بغربة تفصله عن إنسان الصورة فكأنه لم يكنه يوما. يقول أثناء تأمله صورة الطفل الذى كانه:

"أو كان الصبىُّ الصغيرُ أنا؟
أمْ تُرى كان غيرى؟
أحدِّقُ
لكنَّ تلكَ الملامحَ ذاتَ العذوبهْ
لا تنتمى الآن لى
والعيونُ التى تَتَرقَرقَ بالطيبهْ
الآن لا تنتمى لى
صرتُ عنِّى غريبًا
ولم يتبقَّ من السنواتِ الغريبهْ
إلاَّ صدى اسمى "[1]

والمازنى ، لم يفلت هو الآخر من الإحساس نفسه، فهو يكتب "إبراهيم الثانى" بعد "إبراهيم الكاتب" ورغم أن الاسمين قناعان يتخفى وراءهما المازنى، إلا أن التغير الطارئ على التسمية يوحى بإحساس الكاتب بأن ثمة تغييرا قد طرأ عليه، وكأن "إبراهيم الثانى" إنسان ثان وبالتالى فهو مختلف عن "إبراهيم الكاتب". والمازنى نفسه يقول: "إبراهيم هو إبراهيم الكاتب أو كانه على أصح القولين، ثم تغير جدا، ولو أمكن أن يلتقى الإبراهيمان ، لاحتاجا إلى من يقوم بينهما بواجب التعريف."[2]ثم يردف المازنى هذه الكلمات بأبيات له تحمل نفس المعنى:

إنى أرانِىَ حِلْتُ وانتسختُ ... مع الصبى ، سَوْرةٌ من السُّوَرِ
وصرتُ غيرى، فليس يعرفُنى ... إذا رآنى – صباىَ ذو الطُّررِ
ولو بدَا لى لبتُّ أنُكرُه ... كأننى لم أكنه، فى عُمُرى

(١) أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، منشورات مكتبة مدبولى ، القاهرة (د.ت)، ص ٣٠٧.
(٢) إبراهيم عبد القادر المازنى : إبراهيم الثانى ، ط دار الشعب، ١٩٧٠ ، ص ٥.

كأننا اثنان ليس يجمُعنا في العيش إلا تشبث الذِّكَرِ
مات الفتى المازنُّى، ثم أتى من مازنٍ غيرُه على الأثَرِ

إن موقف إنكار الشاعر لوجود أية صلة بين ذاته الحاضرة وذاته القديمة، لا ينبغى أن يفهم على أنه مجرد إحساس الشاعر بالفارق بين كونه مجربا فاهما لفنون الحياة وألاعيبها ومنحنياتها وأساليبها الماكرة، وبين ذاته القديمة التى لم تعرف المكر ولا الخداع، وبالتالى الإحساس بعدم الانتماء إليها، بل إنه تعبير عن عدم انتمائه للعالم الذى أنجب قيما وعاداتٍ يرى الشاعر فيها اعتداء على إنسانيته وفروسيته، ومن ثم فإنه يؤثر الفرار ، وغالبا ما يكون هذا الفرار إلى دنيا الأحلام أو عالم الخيال، لعله يجد فيهما العزاء عن قسوة العالم وخشونته، وهذا شاعر يلوذ بالخيال لينتزع منه الرقة، أو كما يقول :

إننى بالخيالِ أنتزعُ الرقّةَ من قسوةِ الزمانِ المريرِ[1]

✿✿❁❁

٢ـ العودة إلى الماضى :

فى ظل الحاضر المحبط، يتمنى الشاعر أن يعود إلى صفائه القديم وما تكرار صيغة " **العودة**" وما يدور فى إطارها من دلالات إلا نتيجة العجز عن التصالح مع معطيات الواقع. فى قصيدة "أحلام الفارس القديم" يفصح الشاعر عن رغبته فى التخلص مما خلفته الأيام فى نفسه، بقوله:

" نود لو نخلعه
نود أن ننساه
نود لو نعيده لرحم الحياة "

ورغم عجزه عن تحقيق ما يود، فإنه لا ينى يكرر الرغبة فى العودة، ولكن ليولد هذه المرة من جديد:

" لو كنا نملك أن نتمنى .. ثم نجاب
ونعود لنولد ثانية .. أحباب " [2]

(١) على محمود طه: شرق وغرب، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢، ص ٢٠.
(٢) أقول لكم . ص ١٩.

وحين يتمنى الشاعر أن "يعود" ليولد ثانية، فإنه يؤكد أنه ينكر نفسه الجديدة. ويمكن أن يفسر فى ضوء هذا كثرة ورود صيغة "العودة" باشتقاقاتها المختلفة فى قصيدة "أحلام الفارس القديم" متجلية فى هذه التعبيرات:

- **نود لو نعيده لرحم الحياة**
- **لا، ليس غير "أنت" من يعيدنى للفارس القديم**
- **وأننى سوف أظل واقفا بلا مكان**
- **لو لم يعدنى حبك الرقيق للطهارة**

وترد نفس الصيغة على لسان "الأستاذ" حاملة مبررها وهو العودة إلى البشرية المفقودة كمعنى من معانى الطهارة ، يقول:

" نُلْقى عن أوجُهِنا أقنعةَ العمل المعقودة
ونعود إلى بشَريتنا المفقودةَ ".[1]

لكن الشاعر يعود ليعترف بالحقيقة ، وهى أن ما مضى لا يعود:

"وهل يعود يومنا الذى مضى من رحلة الزمان؟ "[2]

ورغم يقينه باستحالة عودة الذى كان ، فإنه لا ينى يكرر توقه إلى العودة. يقول مستشعرا التوجس وهو يتقدم نحو الخمسين:

"لو استطعت أن أوليها ظهرى لأعود إلى أيامى السابقة القديمة لفعلت.[3]

وفى المقطع الثانى من قصيدة "**تأملات ليلية**" يقدم لنا عبد الصبور تنويعة أخرى على هذا المطلب، وذلك حين يتصور نفسه وقد تشكلت فى صور بعض أجزاء الطبيعة، كأن يتصور نفسه قبل سقوطه فوق هذا العالم قطعة صخر مقتطعة من كتف الجبل – والجبل رمز للطهارة والبكارة– لكن هذه القطعة حين تقتطع من مكانها وتهبط إلى سوق الحياة، تدوسها الأقدام، وتصبح جزءا من أرصفة الطرقات أو أعتاب الخمارات:

---

(١) ليلى والمجنون . ص ٢٤.

(٢) أحلام الفارس القديم . ص ١٩.

(٣)على مشارف الخمسين، دار الشروق ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٣ ، ص ١٦.

"وكأنى قطعة صخر
تهتف بالأقدام :
ردينى فى أكتاف الجبل الجرداء
وخذينى من أرصفة الطرقات
أو زنزانات السجن المتسخه
أو أعتاب الخمارات"

الشاعر يستخدم هاتين الصيغتين:"ردينى " وخذينى" وهما تنويعتان على توقه للعودة. إن قطعة الصخر تبغى العودة إلى مكانها فى كتف الجبل حيث البراءة والصفاء وذلك بعد أن سقطت من مكانها العالى. إنها قبل السقوط معادل للفارس القديم، وبعده معادل للمجرب القعيد الساقط على رصيف عالم التخليط والقمامة.

ويضيف الشاعر إلى ذلك صورتين مماثلتين، تكشفان عن رغبته الحميمة فى العودة إلى عالم الصفاء والنقاء ، يقول:

"وكأنى كومة رمل
تهتف بالأيدى:
ذرينى فوق شطوط البحر
القينى جنب طيور الزبد البيضاء
صونينى عن آنية الزرع الشمعى
أو عن طرق الأمراء
وكأنى نهر
يهتف بالمجرى:
ارجعنى للقمم البيضاء
حتى لا يشربنى الحمقى والجهلاء " (١)

---

(١) شجر الليل ، دار الشروق ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨١، ص ٨ ، ٩.

إن تتابع هذه الصيغ "**ردينى ، خذينى ، صونينى، ارجعنى**" يكشف عن رغبة الشاعر الملحة فى العودة إلى عالم البراءة المتمثل فى "أكتاف الجبل" و"شطوط البحر" و "طيور الزبد البيضاء" و " القمم البيضاء" وذلك بعد أن سئم عالم التخليط والقمامة المتمثل فى "أرصفة الطرقات" ، "زنزانات السجن المتسخة" ، "آنية الزرع الشمعى، طرق الأمراء" و"الحمقى والجهلاء".

إنها نفس تجربة قصيدة "أحلام الفارس القديم" وما يقوله الشاعر هناك بأسلوب البوح والتدفق ، يقول هنا ، ولكن بعد أن يكبح جماح هذا التدفق ، من خلال الصورة الجزئية التى تتصدر المقطع ، بالإضافة إلى الصورتين التاليتين لها.

لكن التجربة مازالت تحاصر الشاعر حتى آخر دواوينه ، وهو يكاد يكرر الصورة السابقة فى قوله:

١ - "حجرا مسنونا منضودا كنت
وثنا حسن الصوره
حسن السمت"

٢ - عبرت بى آلاف الأقدام لهمجيه
أقدام الأفكار الهمجيه
والنيات الهمجيه
فتآكلت وشوهت

٣ - يا ليل .. يا ليل .. يا عين
داوينى أيتها الغيمات الفضيه
برحيق الأنداء الفجريه
يا نجم الليل ، امسح ظهرى بأشعتك البلورية[١]

ولقد قسمنا المقطع- كما هو واضح - إلى ثلاثة أجزاء: الأول يمثل الماضى البكر حيث تصور الشاعر نفسه فى صورة حجر مسنون منضود، حسن الصورة والسمت، والثانى يمثل صيرورة هذا الحجر- بعد أن سقط تحت

(١) الإبحار فى الذاكرة ، ص ٦٨، والترقيم من صنع الباحث لتتضح الصورة أكثر.

الأقدام – إلى التآكل والتشوه، وهذا الجزء معادل لعالم التخليط والقمامة. أما الجزء الثالث .

فيمثل الخلاص الذى يلوذ به الشاعر ليعود طاهرا بكرا كما كان. **وإذا كانت عناصر البكارة فى قصيدة "أحلام الفارس القديم" قد تمثلت فى "الشجرة ، الموجة ، النجمة ، النورس" فهى هنا "الغيمة ، الندى ، النجم" أى أنها تلتقى فى بعض العناصر ، وتتشابه فى بعضها الآخر.**

الملحوظة الأخيرة الخاصة تتصل بتصوير الشاعر نفسه بحجر، والحقيقة أنها ليست صورة جديدة فى الشعر العربى. فلقد سبق أن قال تميم بن مقبل:

ما أطيبَ العيشَ لو أنَّ الفتى حَجرٌ   تمضى الحوادثُ عنه وهو ملمومُ (١)

لكن فى حين يستخدم الشاعر القديم هذه الصورة للتعبير عن رغبته فى الخلود مستغلا ما للحجر من قوة الصمود فى وجه الزمن(٢) فإن الشاعر الحديث يستخدم نفس الصورة لإبراز المفارقة بين الماضى والحاضر، أو بين المثال والواقع.

وإذ أيقن الشاعر استحالة عودته إلى البراءة ، فإنه يعود ليتحرك فى اتجاه آخر، وذلك حين يتمنى أن تعود إليه البراءة بعد أن فقدها، وهى تعود إليه هذه المرة فى صورة طفل يرمز به إلى الحب الذى افتقده فى قصيدة "أحلام الفارس القديم" وهاهو يخاطب حبه الذى عاد إليه بعد طول غياب قائلا:

"قل لنا ، يا أيها العائد .. من أى طريق جئتنا

... ...

بعد أن شلناك حزنا هادئا فى جفننا
وحملناك أسى فى صوتنا
ومشينا بك فى أعصابنا خطوا ثقيلا

---

(١) ديوان الشعر العربى، اختاره وقدم له أدونيس، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، الجزء الأول ، ط١ ، ١٩٦٤ ، ص ٢٠٢.

(٢) يقول صلاح حول هذا المعنى : لا يقهر الموت إلا الحجر والكلمة . راجع : حتى تقهر الموت ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٦٦، ص ١٠.

ويكيناك – بلا دمع – طويلا "[1]

فى المقطع الأخير من هذه القصيدة – العائد – يقرر الشاعر أن طفله الأول (حبه) قد عاد إليه، ثم يقص كيف عاد، وكيف كان لقاؤهما مزدحما بالشجن. وفى المقطع الثانى "يرتد" الشاعر إلى الخلف عشر سنوات، أيام كان هذا الحب طفلا ضل الطريق إلى قلب الحبيبين، فانتظراه طويلا، ولما يئسا من عودته تناسياه. ثم يعود الشاعر فى المقطع الثالث، ليقص علينا نعيم تلك الليلة التى عاد فيها الطفل، غير أن هذا النعيم عابر مثل سحابة، إذ لم يستغرق أكثر من سطرين، ثم يعود الشاعر إلى نغمة الحزن، حين تستيقظ ذكريات سنوات عشر من الفراق، لكن حضور هذه الذكريات فى غياب (الطفل) شىء، وفى حضوره شىء آخر . فى الحالة الأولى تخلف إحساسا شديد الوطأة بالأسى، فى حين تستحيل فى الثانية إلى شجن رقيق، وحزن ناعم نابع من نفس شفيفة رققها الألم، وقلب مرهف هذبه الشجن، وهذه الحال الأخيرة هى التى قال فيها الشاعر المقطع الرابع من قصيدته ، وهو من أروع ما قال:

" نحن لم ننس ، ولكنَّ طويلَ الجُرحِ يُغرى بالتناسى
عندما يخلعُ صيفٌ ثوبَهُ بعد شتاءٍ مكفهرِّ الوجهِ قاسِ
وعلى عَقبيهما يأتى خريفٌ مجدبٌ دون نداوهْ
وتُعرِّى كفُّهُ العالمَ من كلِّ بهاءٍ وحلاوهْ
عندما ينقلبُ التَّذكارُ عِبئًا وعذابًا وقصورًا
وبكاءً أخرسَ النَّبرةِ وحشيًّا ضريرًا
عندما يُلْجئُنا الحزنُ إلى بطنِ جدارْ
ليسَفِّى فوقنا مثل ترابِ الموتِ زَهْرهْ
زهرةً ميتةً طال عليها الاحتِضارْ
لا نرى إلا التناسى مهربًا من موتنا
موتِنا القادمِ فى ضوءِ النهارْ "[2]

---

(١) نفسه ، ص ٤٥.

(٢) نفسه . ص ٤٤، ٤٥.

واضح أن الشاعر فى هذا المقطع يفتح إحدى غرف تذكاراته، أقصد تلك الغرفة التى يحتفظ فيها بذكريات عشر سنين ضاع فيها الطفل/ الحب، وهى ذكريات أليمة، وقد تشخص هذا الألم حتى فى إطار الزمن حيث يسلم الشتاء المكفهر إلى صيف عار، يعقبهما خريف مجدب. وواضح أن الربيع – رمز التفجر والحيوية والبكارة والحياة– قد انفصل عن تيار الزمن. هل يريد الشاعر أن يقول أن هناك زمن تخليط يتمثل فى "الصيف العارى والشتاء المكفهر والخريف المجدب" وزمن بكارة يتمثل فى "الربيع". وبالتالى فإن الزمن الأول له صفة الحضور، أما الثانى فله صفة الغياب، انسجاما مع رؤيته فى أن الواقع هو التخليط أما المثال فهو البكارة ؟

وحين يغيب الطفل / الحب من هذه القصيدة ، نجد الشاعر يلوذ – كما لاذ فى قصيدة أحلام الفارس القديم ، بالأحلام ، ويلوذ أيضا بالانتظار والشكوى والتسلى والتناسى:

" من سنين عشرة ، ذات مساء ، كان طفلا
وافتقدناه ، وناديناه فى أحلامنا
وانتظرنا خَطْوَهُ المخْضَرَّ فى كل ربيعْ
وشَكَوْنا جُرْحَهُ خِلاَّنَنَا
وتسلينا بكأسٍ مُرَّةٍ من يأسنا
وتناسيناهُ إلا رِعْدَةً تجتاحُنا
أولَ أيامِ الربيعْ
عندما نَشْعُرُ بالشوقِ إلى طفلٍ وديع"[1]

فى هذا المقطع الذى يرتد فيه الشاعر إلى الماضى ليعبر عن أمانيه فى عودة الطفل / الحب يظهر الربيع دون سائر الفصول التى تبدو كما لو كانت هى التى سقطت من تيار الزمن هذه المرة. وكأن الشاعر يقول : إن كان الشتاء المكفهر والصيف العارى والخريف المجدب واقعا ، فالربيع هو الحلم وهو الأمنية.

---

(١) أقول لكم. ص ٤٤.

إن التكرار اللافت للرغبة فى العودة إلى عالم الطفولة، أو العودة إلى أيام البكارة والبراءة، أو العودة إلى رحم الحياة، يشى بأن هذه الرغبة لها جـذورها الممدودة فى نفس الإنسان، أى أنها تجربة إنسانية مشتركة قلما يفلت من أسرها أديب. إن "لورانس" حين سخط على الحياة العصرية تمنى هو الآخر العـودة إلى الرحم من جديد حيث الظلام والطمأنينة[1] أما السياب فيتمنى العـودة إلـى رحم الحياة حين يود لو غرق فى نهر "بويب" :

"وأنت يا بويب ...

أود لو غرقت فيك ، ألقط المحار "[2]

ويقول السياب أيضا معبرا عن نفس الرغبة بصيغة أخرى.

"وصاحت العظام .. نود لو أعادنا الإله

إلى ضمير غيبه الملبد العميق

نود لو سعى بنا الطريق

إلى الوراء ، حيث بدؤه البعيد " [3]

أما أدونيس فيقول

" الماء أمومة ، والموت فى الماء عودة إلى الأمومة "[4]

وحتى اليوت حين يبدو - فى مطلع قصيدة (أربعاء الرماد) - لا ينشد هذه العودة :

" ولأننى لا أرجو أن أعود ثانية

ولأننى لا أرجو

ولأننى لا أرجو أن أعود "

(١) يراجع جبرا إبراهيم جبرا : الحرية والطوفان، ص ٥٣.

(٢) ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ، المجلد الأول ١٩٧١، ص ٤٥٥.

(٣) السابق، ص ٤٦٤.

(٤) أدونيس : زمن الشعر ، دار العودة بيروت ، ط١ ، ١٩٧٨ ، ص١٠.

إلا أن هذه الأبيات الملتوية "توحى بالعودة والدوران رغم جحودها لأى رجاء فى العودة"[1]

٣ـ من الحاضر إلى المستقبل:

وحين يصل الشاعر إلى درجة اليأس من العودة إلى الماضى، فإنه يتمنى أن يتخلص من مخلفات الحاضر، وهو يعبر عن هذه الرغبة فى عدة صور:

الصورة الأولى: تشبيه هذه المخلفات بثوب مهترئ يتمنى أن يخلعه ، وهو حين يقول بحرارة:

نود لو نخلعه

فإنه يقصد ما خلفته الأيام فى نفسه من تشوهات.

الصورة الثانية: هى تشبيه هذه المخلفات بغذاء فاسد، وما رغبة "سعيد" الملحة فى التقيؤ إلا رمز للرغبة الكامنة والملحة فى التخلص مما ألقته الأيام فى نفسه :

" آهِ لو استفرغُ ما فى أمعائى
آهِ لو استفرغُ ما فى نفسى "[2]

بل إن هذه الرغبة لتتجلى بصورة أخرى، وذلك حين يفضى سعيد ببعض مما فى غرفة تذكاراته السوداء قائلا:

"آهِ .. روحى ممتلئةْ .. من يكسِرُها لى ؟
ويبعثر ما تحويه فى أركان الغرفة " [3]

هذه الصور المتنوعة والصيغ المختلفة تكشف عن معنى واحد هو أن الشاعر أصبح يضيق بواقعه، ولذلك فهو يتمنى العودة إلى الرحم، أو يود لو استطاع أن يخلع ميراثه الثقيل أو ينساه، أو يود لو أن روحه كانت كزجاجة قابلة للكسر ليبعثر ما فيها من تذكارات ومخلفات وسموم فيستطيع حينئذ أن

---

(١) ماثيسن : ت . س إليوت (الشاعر والناقد) ، ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت، ١٩٦٥، ص ٢٣٢ : ٢٣٤.

(٢) ليلى والمجنون ، ص ١٣٦.

(٣) السابق ، ص ٤٠

يستريح. إن الشاعر ببساطة ينكر نفسه، لأنه يجد بونا شاسعا بين ذاته الجديدة المجربة التى نمت فى ظل عالم التخليط، وذاته القديمة المتفجرة بالحياة والمفعمة بالطهر والصفاء، يبدو هذا الإنكار فى قوله:

" لكننا

وآهٍ من قسوتها لكنَّنَا

لأنها تقولُ فى حروفها الملفوفةِ المشتبكه

بأننا ننكرُ ما خَلَّفَتِ الأيامُ فى نفوسنا "[1]

وكان يطيب للشاعر أن يستشهد بقول الشاعر العربى القديم مخاطباً نفسه:

وانكرتَ نَفْسَكَ لَمَّا كَبِرْتَ ... فلا هِىَ أنتَ ولا أنتَ هِى[2]

وحين يعجز الشاعر عن التخلص من مخلفات الحاضر فإنه يحلم بالمستقبل فى سعى للخروج من حاضره. وتعد الحركة نحو المستقبل هنا موازية هدفا للعودة إلى الماضى وإن تعاكست اتجاها. لكن هذه الحركة تشير على أى حال إلى أن الشاعر لا يكف عن التحرك فى كل الاتجاهات بحثا عن هدفه، وهو الخروج من أعباء حاضره. يبدو هذا حين تشتد وطأة هذا الحاضر فينشد (الخروج) من مدينته التى أثقلته وأقعدته إلى مدينة أخرى أكثر صفاء ونورا، وهو فى هذا يتمثل هجرة الرسول (صلى الله عليه وسلم) من مكة إلى المدينة:

" أخرج من مدينتى من موطنى القديم

مطرحا أثقال عَيْشِىَ الأَليمْ "[3]

وهو يخرج لأنه ينشد الوصول إلى :

"مدينة الصَّحْوِ الذى يَزْخَرُ بالأضواءْ

والشمسُ لا تفارقُ الظهيره "[4]

---

(١) أحلام الفارس القديم ، ص ٤٧.

(٢) على مشارف الخمسين ، ص ٨.

(٣) أحلام الفارس القديم ص ٣٩ .

(٤) نفسه ، ص ٤٠.

وإذا كانت رغبة الشاعر فى "العودة" أو "الرجوع" أو "الارتداد" للماضى دليلا على جهامة العالم وبالتالى مسوغا للفرار منه، فإن النظر للمستقبل دليل هذا "الشوق المجاوز إلى إصلاح العالم" . إن الشاعر "يخرج" من واقعه هذه المرة ليتطلع نحو:

" **المستقبل**

الزمنُ الآتى بالنجميْنِ الوضاءيْنِ على كفّيهْ:

الحريةُ والعدلْ

الزمن الكاسر للذِّلّة والظلمِ كما تنكسرُ زجاجةُ سُمْ

تتفرقُ شَظْيَاتٍ لا يلتمُّ لها شمْلْ

الزمنِ المطلق للأنسامِ لتحملَ حبّاتِ الخصبِ السحريهْ

وتفرقُها فى أرحامِ حدائقِنَا الجرداءِ المختومةِ بالعُقْم " (١)

لكن نعود فنقول أن تشوف المستقبل بهذه الصورة ليس إلا الوجه المقلوب للعودة إلى الماضى، فكلاهما حلم، أحدهما يعود إلى الوراء ، والثانى يتطلع نحو الأمام، وفى كليهما يُستلب الشاعر من واقعه ليطوّح به فى زمن غير الزمن الذى يعيش فى قلبه:

" **كنت – حزينا – أعلم**

أنى أسلبكم أياما ماثلة كى أعطيها للحلم

حلم قد لا نشهدُه، خِلْجانٌ قد لا نرسو فيها

رغم محبتِّنا للمدنِ الدافئةِ النائمةِ ببطنِ الخلجانْ " (٢)

ورغم أن المستقبل يظل حلما يراود الشاعر كل مساء ، إلا أنه حلم عقيم:

" **كل مساء**

قبل أن يأوى إلى فراشه الكليمْ

وقبل أن يغيبَ فى غياهبِ الإغماءْ

يطوفُ فى خياله الحلم العقيمْ

أن تفتحَ السماءُ

---

(١) ليلى والمجنون ، ص ١٦ ، ١٧ .

(٢) نفسه ، ص١٧ .

أبوابها عن نبأ عظيمْ " [1]

والشك فى إمكانية أن يتفتق الحاضر عن مستقبل مشرق ، ليس إلا نتيجة للشك فى قدرة الحاضر الكسيح على إنجاب مستقبل صحيح:

" فى بلدٍ لا يحكمُ فيه القانونْ

يمضى فيه الناسُ إلى السجنِ بمحضِ الصدفه

لا يوجدُ مستقبل

فى بلدٍ يتمدَّدُ فى جثتهِ الفقرُ، كما يتمدَّدُ ثعبانٌ فى الرملْ

لا يوجد مستقبل

فى بلدٍ تَتَعرَّى فيه المرأةُ كى تأكل

لا يوجد مستقبل " [2]

لكن هذه الرؤية التى تلتف فى غيم أسود تحمل فى داخلها بذور الشوق إلى المستقبل المتجاوز، المرهون بتجاوز المجتمع لسوءاته.

❁❁❁❁

٤ـ المكان / الزمان

من الطبيعى فى مثل هذه الرؤية التى لا يكف الشاعر فيها عن إدانة الواقع أن يبدو مستلبا: مكانا وزمانا، فمكانه ليس "هنا"، بل "هناك" فى الخلف أو نحو الأمام، أما "هنا" فإنه سيظل ضائعا يبحث عن مكان، بل سيظل أضل من رسالة مغفلة العنوان:

- " أُحِسُّ فيك يا مدينتى المحيَّرهْ

بأننى أضَلُّ من رسالةٍ مغفلةِ العنوانْ " [3]

- وأننى سوف أظلُّ واقفاً على نواصِى السككِ المنحدرهْ

ابحثُ عن مكانْ [4]

(١) شجر الليل ، ص ٥٠.

(٢) ليلى والمجنون ، ص ٨٦ ، ٨٧.

(٣) شجر الليل، ص ٥٥.

(٤) السابق ، ص ٥٥.

- وأننى سوف أظلُّ واقفاً بلا مكانْ
لو لم يعدنى حُبُّكِ الرقيق للطهارهْ " [1]

لكن الشاعر يظل متعلقا بأهداب الأمل ، آملا أن يسقط عنه الصدأ، ليعود بكرا كما كان، وحينئذ يمكنه أن يعانق مدينته ويلتقيان فى رحلة أبدية من الحب والطهارة تذكرنا بلحن الختام فى قصيدة "أحلام الفارس القديم":

"وربما
يلمسَنُى ما يَلْمَسْ النباتَ والحديدَ والجدرانْ
من دورةِ الشموس والأنداءْ
ويسقُط الصدأْ
عندئذٍ
نكونُ يا مدينتى صِنْوانْ
وأعرفُ العنوان "[2]

أما الزمان فسيتبدد ربيعه ولن يبقى له إلا الخريف، وبذا تتسق الرؤية ، ألم يفقد "الفارس القديم" فروسيته حين سقط فى شباك كون خلا من الوسامة. إن الشاعر يستغل إيحاءات الزمن من خلال فصول السنة للمفارقة بين حالتى: البكارة والتخليط، وذلك كلون من تجسيد الزمن المتمثل فى الماضى والحاضر. ويساعدنا على هذا التفسير اضطراد هذه الظاهرة فى شعره . يقول فى " أغنية للشتاء ":

" ينبئنى شتاءُ هذا العامِ بأننا لكى نعيشَ فى الشتاءْ
لابدَّ أن نخزِنَ من حرارةِ الصيفِ وذكرياتِهِ دِفْئاً
لكننى بعثرت كالسَّفِيه فى مطالع الخريف
كُلَّ غِلالى ، كل حِنْطَتَى وحبى "[3]

(١) أحلام الفارس القديم ، ص ٥٠.
(٢) شجر الليل ص ٥٦ .
(٣) أحلام الفارس القديم، ص ١١.

هنا يتحدث الشاعر عن لحظة قاسية ، هى لحظة توقع الموت وانتظاره، ومن ثم فقد سقط الربيع "رمز الحياة" من تيار الزمن أيضا، وكأن هذا التيار ليس إلا الشتاء والصيف والخريف، مادام الشاعر بإزاء الحديث عن صرامة الواقع. أما حين ينتقل الشاعر من الواقع إلى الحلم فإن الربيع هو أول ما يواجهنا من الفصول:

" لو أننا كنا كغصنى شجره

.. وفى الربيعِ نكتسى ثيابَنَا الملونهْ

وفى الخريفِ نخلعُ الثيابَ نَعْرَى بَدَنَا

ونستحِمُّ فى الشِّتَا يُدفِئُنَا حُنُوُّنَا "[1]

هنا يسقط الصيف الذى يرتبط فى هذا السياق بالقسوة، لقد أبقى الشاعر على الفصول التى تنسجم مع الحلم الجميل، حيث أضفى على الخريف جمالا، وجعل من تساقط الأوراق أو خلع الثياب لعبة صبيانية بريئة تومئ بالتحرر والانطلاق الذى يحلم به أى "مجرب قعيد".

وتستحيل الحياة كلها ربيعا، وذلك حين يرتد الشاعر ليتحدث عن ماضى الفارس "كنت أعيش فى ربيع خالد .. أى ربيع"[2].

غير أن ذكر الربيع منفصلا عن الفصول الأخرى فى شعر الشاعر لا يرتبط فحسب بعالم الأحلام والأمانى ، بل يحدث ذلك أيضا حين يتعرض للحظة شعرية ثرية بالأمل والتفاؤل والحب. يخاطب حبيبته قائلا:

" يغسلنى حنانُكِ الرقيقُ مثلمَا

تغتسلُ السماءُ بالغمائمْ

ومثلما تهتزُّ للربيعِ شَجَرهْ

يسقطُ عنِّى ورقى القديمْ

يموتُ حُزْنِىَ العقيمْ ، حزنى المُقيمْ

يصافحُ الحياةَ وجهِىَ الذى نَضَّرْتِهِ بِبَسْمَتِكْ

---

(١) نفسه. ص ٤٤. (٢) نفسه ، ص ٤٨.

أمدُّ نحو الشمسِ كفيًّا
وأرفعُ العينين للنجومْ " (١)

الشاعر إذن يتخذ من الزمن وسيلة للمفارقة بين حالتين متباينتين، وذلك حين يضع الربيع مع الماضى ليرمزا إلى البراءة ويضع كل من الخريف والصيف والشتاء مع الحاضر لترمز إلى الواقع المختلط. ولئن كان ذلك لا يأتى بشكل مضطرد دائما، إلا أنها السمة الغالبة حتى إنها لتشكل ظاهرة.

والزمن ليس منفصلا عن المكان، بل يتراسلان كما تتراسل الحواس، فحين يقول حجازى مخاطبا فى نفسه الطفل المجرب:

يا أيها الطفلُ الذى مازالَ عند العاشره
لكنَّ عينيه تَجَوَّلَتا كثيراً فى الزمنْ (٢)

فإن التجول فى الزمن يعنى التجول فى العالم، فالزمن ليس له الصفة المادية بحيث يمكن أن يُتجول فيه، بل حتى التجول بالأفكار يكون من خلال أشياء وظواهر مادية. إن التجول فى الزمن يعنى التجريب والمهارة، وحجازى يبدو أسيانا لأنه لم يعش طفولته، بل كانت الحياة من القسوة عليه، بحيث جعلته مجربا وهو لما يزل غضا، ومتجولا فى الزمن ولما تشتد ساقاه بعد، إنه مثل صلاح الذى يشكو السقوط فوق هذا العالم فى مطلع الصبا، لذلك حين يريد الأخير أن يصور لحظة من لحظات الحب البرىء يقول:

" من أى نبعٍ رائقٍ يفيضُ حبنا
يغمرنا سعادة كأننا طفلانْ
لم نعرفِ التجوالَ فى الزمان " (٣)

إن عدم التجوال فى الزمان يعنى أن الشاعر لم يدخل دائرة "التجريب والمهارة" بعد، لذلك فإنه مازال مرتبطا بالطفولة وبالحب وبالنبع الرائق

---

(١) نفسه ، ص ٤٢.

(٢) ديوان أحمد عبد المعطى حجازى ، دار العودة ، بيروت ، ط٣، ١٩٨٢، ص ١١٩.

(٣) أحلام الفارس القديم، ص ٤٢.

وبالسعادة، وهى كلها إشارات لعالم البكارة، لكن صورة "كأننا طفلان.." تشى بأن الحبيبين قد تجاوزا مرحلة الطفولة، وأن هذا ليس إلا من باب التشبيه الذى تستدعيه الأمانى. وحين نمضى فى قراءة القصيدة نتوقف عند هذا القول:

" الحب يا حبيبتى هديةُ الحياة لى، ولكِ
لمتعبْينِ حائريْنِ فى السنينْ [(١)]

فنعرف الحقيقة وهى أنهما ليسا طفلين، بل عجوزين متعبين، وهما أيضا ليسا كما قال ، لم يعرفا التجوال فى الزمان ، بل "حائرين فى السنين".

إن الشاعر يحتمى وراء صورة الطفل من حقيقة العجوز المتعب، ويتصور نفسه وحبيبته لم يعرفا التجوال فى الزمان، والحقيقة أنهما حائران فى السنين. بعبارة أخرى: إن الشاعر يلوذ بسعادة الحلم وورديته من تعتيم الواقع وحيرته.

وفى قصيدة "**أغنية لليل**" مفارقة بين الحلم والواقع تتكشف حين تكشف المحبوبة عن حقيقة محبوبها، وذلك عندما تعقد مقارنة بين صورة هذا المحبوب كما حلمت به صغيرة – وهى صورة فطرية عفوية بكر – وبين حقيقة هذا المحبوب عندما التقت به كبيرة. لقد شوهته **تصاريف الزمان**، فجاء صورة متناقضة لما حلمت به وتمنته، ورغم أنها تنكر فيه هذه الصفات إلا أنها تقبله، وكأنها تلتمس له العذر، لأنه ابن زمان التخليط ، هى تخاطبه على هذا النحو:

" يا عاهرى المتوجَ الفودين بالحديد والحصى
يا ملكى الغريبَ الاسمِ، المَزيفَ السماتْ
أحببتُ فيك رؤيةً رأيتها منذُ الصغرْ.
وكان يُشبِهُكْ
وليس أنتَ .. ليس أنتْ
كان فتى حُلْمى جميلاً، لا مزوَّقَا
مثقّفاً، لا ذَرِبَ اللسانْ
محتِشماً ، نبالةً فى الطبعِ، لا خوفَا

---

(١) نفسه ، ص ٤٤.

وعاطِفًا، لا عاطِفِيًا "[1]

وهذه المفارقة بين فتى الأحلام كما حلمت به المحبوبة، وبين حقيقة هـذا الفتى، تستدعى مفارقة مشابهة صورها الشاعر فى قصيدة "الحـب فـى هـذا الزمان" وذلك حين وضع " الحب الذى كان" بإزاء حب اليوم، وانسـجاما مـع موقف الشاعر يصبح طبيعيا أن يكون الحب الذى كان مرتبطا بالبراءة والعفوية فيبدأ بالنظرة وينتهى باللقاء مرورا بالابتسامة والسلام والكلام والموعـد، فـى حين يصبح الحب فى عالم التخليط مختلطا هو الآخر، إذ يبدأ من حيث انتهـى حب أول الزمان، أى يبدأ باللقاء، إنه حب متعجل قصير العمر، مثـل لحظـة الشبق تدفعه الأحاسيس البدائية التى ما إن ترتو حتى تخمد، ومـن ثـم فـإن الحبيبين العصريين يجدان نفسيهما منطلقين فى عالم خاو عناصره: بحار عكرة وأجسام جديبة، وضلوع مقفرة ، وغرف مؤجرة، وصدور معتصـرة، وهـى عناصر تكشف فى مجموعها عن حقيقة عالم التخليط، يقول الشاعر عن الحب الذى كان :

" الحب يا رفيقتى قد كانْ
فى أول الزمـانْ
يخضعُ للترتيب والحسبانْ
نظرةٌ فابتسامةٌ، فسلامٌ، فكلامٌ، فموعدٌ، فلقاءُ.[2]

ويقول عن حب اليوم :

" اليوم .. يا عجائب الزمانْ
قد يلتقى فى الحب عاشقانْ
من قبل أن يبتسما
الحب فى هذا الزمـان يا رفيقتى
كالحزن ، لا يعيش إلا لحظة البكاء
أو لحظة الشبقْ

---

(١) نفسه ، ص ١٥.

(٢) نفسه ، ص ٢٧.

الحب بالفطانةِ اختنقْ
إذا افترقنا يا رفيقتى ، فلْنُلْقِ كُلَّ اللومِ
على زماننا
ولننفض الأيدى من التَّذكارِ والندمْ
ولْنَنْطِلَقْ مغامرين ضائعين فى البحار العكرهْ
نمدُّ جسمنا الجديبَ، والضلوعَ المقفرهْ
فى الغرفِ الجديدة المؤجرهْ
بين صدورٍ آخَرٍ مُعَتَصَره(١)

هنا ينبغى أن نتوقف أيضا عند هذا السطر " **الحب بالفطانة اختنق**"، فالفطانة التى خنقت الحب هى موازاة لـ "التجريب والمهارة" اللتين خنقتا روح البراءة والفروسية فى الفارس القديم. والأمران – الفطانة أو الفطنة من ناحية ، والتجريب والمهارة من ناحية ثانية يناظران " **عصا التدبر البصير**" التى توكأ عليها " الملاح" فى قصيدة "الظل والصليب" وكانت النتيجة أن هوى "بجسمه الضئيل نحو القاع" وذلك كما سقط – من بعد – الفارس القديم فى شباك كون خلا من الوسامة. وحين يخاطب الشاعر الملاح قائلا:

ياشيخنا الملاح
قلبك الجرئ كان ثابتاً فماله استُطير(٢)

تلوح أمامنا صورة الفارس الهمام بعد أن انخلع منه القلب وولى هارباً بلا زمام ، وانكسرت منه قوادم الأحلام .

وإذا كان الشاعر يصور حب اليوم / الحاضر على هذا النحو ، فإن يومه ليس إلا حاضره الذي يفر من تعتيمه وعريه ليلوذ بإشراق الماضي ودفئه :

" يومي عريان
يومي أقسى عرياً من جذع الشجرة
فلأحضر في ماضي الأزمان

(١) نفسه ، ص ٢٧: ٢٩.
(٢) أقول لكم ، ص ٦٨.

فلعلي ألقى بعض الأعشاب النضرة" [1]

والشاعر هنا يقرر – في آخر دواوينه – ما ظل معنيا بتصويره في حياته الشعرية كلها . إن عرى الحاضر هو دافع الحفر والتنقيب في أعماق الماضى :

" أبحث في كل الحنايا عنك يا حبيبتي المقنعة

ياحفنة من الصفاء ضائعة " [2]

وافتقاد هذا الصفاء – صفاء الفكر والروح والقلب – في دنيا الواقع هي التي جعلت الشاعر يتخذ من الأحلام والأماني والطرق علي أبواب الماضي سلوى وعزاء :

" لأيام بلا طعم ، وأشباح بلا صورة ، وأمنيةٍ مجنحةٍ بجوف النفس مكسورة" [3]

إن انكسار الأماني وعدم القدرة على امتلاكها هو الذى يجعل الشاعر – يظل يدور في دائرة التمنى :

" حلم لا أقدر " أن أتملكه " لكنى أقدرُ أن أتمناه " [4]

وبين الحلم الذى لا يتحقق ، والواقع الذي لا يسعف ، يظل الشاعر مثل – ليلى الرمز : **" روح ضائعة بين الواقع والحلم"** [5]

❁❁❁❁

---

(١) الإبحار في الذاكرة ، ص ٧١ ، ٧٢ .

(٢) أحلام الفارس القديم ، ص ٥٧ .

(٣) أقول لكم ، ص٧٦ .

(٤) ليلى والمجنون ، ص ١٠٨ .

(٥) السابق ، ص ٣١ .

٥ـ الشاعر / الوطن / العالم

قد يؤخذ على الشاعر ما يمكن أن يفسر بأنه مبالغة في إدانة الواقع ، وما يترتب على ذلك من مبالغة ثانية في رغبة الخلاص سواء بالحلم أو اللياذ بالماضي أو الأمل في المستقبل ، وقد يؤخذ عليه كذلك أن هذا لا يعدو أن يكون هموما فردية خاصة. والحق أن الشاعر ينقل من خلال تجاربه هموما اجتماعية عامة وإن بدت ممعنة في الخصوصية. إن همومه هى هموم المجتمع بصفة عامة ، وبكاؤه في قصيدة " أحلام الفارس القديم " هو بكاء على " الكون " الذى خلا من الوسامة ، وعلى " العالم " الذى أصبح يموج بالتخليط والقمامة ، وهو حين يحلم بعالم صاف ، أو حين يعود للماضى لانذا بواحته ، أو حين يؤمل فى مستقبل متعلقا بأهدابه – حين يصنع هذا كله فإنه يعبر عن شوقه إلي عالم نقى يستظل في واحته مع الآخرين .

وإذا جاز لنا أن نقول إن المفتاح الأساس لعالم الشاعر يتمثل في تلك المفارقة بين الماضى والحاضر والتى لا يكف الشاعر عن العزف على أوتارها فى كافة أعماله ، فإن الوطن قد يحل في الشاعر ، كما قد يحل الشاعر فى الوطن ، ويصبح الاثنان فى مرمى واحد من تلك المفارقة :

" أبكى جوهرة ، سيدة الجوهر ، الجوهرة الفردْ
كانت تلمع في مقبضِ سيفٍ سحرىٍّ مُغمدْ
عُلِّقَ رصدا في باب الشرق الموصدّ
من يُدم النظرَ إليها يرتدُّ
إليه النظرُ المحسورُ ، ويهوى في قاعِ النومِ المسحورْ
حتى أجل الأجالْ
قد يُمسخُ حجرًا ، أو فى موضعه يَجْمُدْ "[1]

لكن عندما يجىء زمن التخليط يصدأ الغمد ويتشقق جلده وتسقط الجوهرة تحت أحذية الدخلاء من كل الجنسيات ، فتفقد سحرها وجلالها وطلسمها :

---

(١) شجر الليل ، ص ٢٩ .

" جاء الزمنُ الوغدْ
صدىء الغمدُ
وتشقق جلدُ المقبضِ ثم تخدَّدْ
سَقطتْ جوهرتى بين حذاءِ الجندىِّ الأبيض
وحذاء الجندى الأسودْ
عَلِقَتْ طينًا من أحذية الجند
فقدتْ رونقها
فقدت ما طُلْسم فيها من سِحْرٍ مُفردْ "(١)

لقد سقط الوطن – كما سقط الفارس القديم – علي رصيف هذا العالم ، فأصبح مداسا للأحذية .

ثم يضيف الشاعر إلي الصورة السابقة ثلاث تنويعات أخرى يفارق فيها بين ماضي الوطن وحاضره ، ففى الصورة الثانية يتصوره برجا تجلل الشمس متنه الصخرى ، ويزين القمر رأسه الشامخ ، لكن بمجيئ زمن التبريح يتهاوى البرج فى مستقع الهزيمة ، وتسوخ قوائمه في الأوشال الدبقة . وفى الصورة الثالثة يتصوره قصرا أسطوريا تغزل فيه الشمس ألوان الطيف التي تنعكس علي مرايا متوازية فتتعدد الألوان وتتجدد الصور ، وتنبعث الموسيقى من طرقات الأنسام منعكسة على بلور الشرفات . لكن يجيء الزمن المنحط فيغزو الأجلاف القصر ، ويجعلوا منه ماخورة ، فتفر منه الأسطورة. وفى الصورة الرابعة يتصوره براقا أو مهرا خرافيا يطير بجناحين من الفضة ، أما الوشى الذي يزين جسده فمن اللؤلؤ والياقوت . لكن يأتى زمن الأندال ، ويفد الدجالون الذين لا يعرف لهم عدد، فينزعون ريشه ويسلبون لؤلؤه وياقوته. ويُصْدرُ الشاعر عقب كل صورة من هذه الصور آهة تحمل ما يحسه من ألم وتمزق تجاه الوطن الذى فقد فروسيته وسحره فيقول : آه يا وطنى(٢)وهى آهة تذكرنا بصرخة الشاعر في قصيدة " أحلام الفارس القديم " مستنجدا :

---

(١) نفسه ، ص ٢٩ ، ٣٠ .
(٢) نفسه ، ص ٣٠ : ٣٢ .

" يا من يدل خطوتى علي طريق الدمعة البريئة
يا من يدل خطوتى علي طريق الضحكة البريئة "[١]

هنا تتوحد مأساة الوطن مع مأساة الشاعر ، فالوطن والشاعر كلاهما كانا في ماضي الأزمان – يتفجران سحرا ونضارة ، بينما ألقى الحاضر عليهما بظلال التعتيم بعد أن سقطا تحت أقدامه . إن الشاعر في كلتا الحالتين ؛ حالة التعبير عن مأساته وحالة التعبير عن مأساة الوطن ، يدق أبواب الماضى الذى يشعر بانتمائه إليه مادام قد فقد انتماءه لواقعه ولعالمه ، إنها إذن رحلة البحث عن البكارة في عالم قد تكشف عما يستدعى الفزع :

" الإنسان الإنسان عبر
من أعوام
ومضى لم يعرفهِ بشر
حفر الحصباء ونام
وتغطى بالآلام "[٢]

إن القضية الأساسية التى تشغل الشاعر ، وتفجر ينابيع الهامه هى "دمامة العالم" وهى التى توحد المأساة بينه وبين مدينته / وطنه فيبكيان هما واحدا :

" معذرةْ مدينتى
قلبى عطشانٌ إلى محبتك
وربما ، لو زدتُ حكمةً ، وفطنةً
ورؤيةْ وفكرًا
عرفتُ أن قَلبكِ الأسيانْ
كمثل قلبى
شاردٌ يبكى على دمامة الزمانْ " [٣]

---

(١) أحلام الفارس القديم ، ص ٤٨ ، ٤٩

(٢) السابق ، ص ٦٦ .

(٣) نفسه ، ص ٣٠ : ٣٢ .

لقد أيقن الشاعر أن مدينته هى قدره وواقعه ، ورغم أن براعته تذوب تحت شمسها الصلدة ، وفوق شوارعها المسفلتة ، إلا أنه يحاول أن يتقبل هذا القدر ويوطن نفسه عليه :

" وحينما رأيت من خلال ظلمة المطار

نُورَكِ يامدينتى عرفتُ أننى غُلِلْتُ إلى الشوارعِ المسفلته

إلى الميادين التى تموتُ فى وقدتها

خُضرةُ أيامى

وأنَّ ما قُدِّر لى يا جُرْحِيَ النَّامِى

لقاكِ كلما اغتربتُ عنكَ

بروحىَ الظَّامِى

وأنْ يكونِ ما وهبتِ أو قَدَّرتِ للفؤادِ من عذابْ

ينبوعَ إلهامى " [1]

لكن ليس من الميسور على الشاعر الذى عرض تجربة العمر في سوق البيع لقاء يوم من البكارة ، أن يوطن نفسه على المصالحة مع المدينة ، لاسيما أنها تمارس سطوتها عليه لتجرده من بكارته ولذلك نجده يطلق هذه الزفرة :

" يا شمسَ الحاضرةِ الجرداء الصلده

يا قاسيةَ القلبِ النارى

لِمَ أَنْضَجَتِ الأيامُ ذَوَائِبنا بلَهيبكْ

حتى صِرْنا أحطاباً محترقاتْ

حتى جَفَّ الدمعُ النديانُ على خدِّ الورقِ العطشانْ

حتى جف الدمعُ المُستخفى فى أغوار الأجفان "[2]

---

(١) أحلام لفارس القديم . ص ١٢ .

(٢) تأملات فى زمن جريح ، ص ٤٣ .

فى ظل هذا الواقع الذى يتحول فيه الشاعر إلي حطب محترق يمكن أن نلتمس ضوءا جديدا يكشف سر عزوفه عن هذا الواقع ، وبالتالى انجذابه إلي عالم الأحلام ، كما يمكن أن نبرر الدوافع التي تجعله يعرض مثل هذه الصفقة :

" أعطيك ما أعطتنى الدنيا من التجريب والمهارة

لقاء يوم واحد من البكارة "

✿✿❀❀

تثير ثنائية البراءة / التجريب، كما تتبلور في قصيدة " أحلام الفارس القديم " من ناحية ثم كما تنعكس في إبداع عبد الصبور ككل نم ناحية أخرى – تثير أطياف ديوان وليم بليك " أغانى البراءة والتجربة " والذى يدور فى فلك هذه الثنائية التى يشى بها العنوان لأول وهلة ، ثم تتحدد هذه الثنائية أكثر من خلال تقسيم الديوان إلى جزئين : الأول يضم " أغانى البراءة " التى تشكل من أحلام الطفولة وما تسبح فيه من براءة ، والثاني يضم " أغاني التجربة " والتى تعكس تعتيم مرحلة النضج والخبرة وما يكتنفها من جهامة وضيق[1]. فإذا أضفنا أن العنوان الذى نشرت به قصيدة " أحلام الفارس القديم " أول مرة هو " البراءة "[2] لأدركنا أن هذا التراسل المشترك بين صلاح و " وليم بليك " وأن الأول ظل منجذبا نحو هذه الثنائية التى تشكل تجربة ذات نفس إنسانى خالد. عندما ينادى وليم بليك " من يبيعنى تجربتى بأغنية ، وحكمتى برقصة في الطريق" يعلق صلاح عبد الصبور قائلاً : " إن التجربة شر ، ذلك لأنها تعوق الخيال الطليق ، وتجعله داكنا ، باردا ، مسموما ونتيجة التجربة هى الوبال للروح "[3] . الشاعر إذن يحمل على التجربة ما دامت تجور على الجانب الوجدانى فى الإنسان ، ذلك الجانب المتصل بخياله وروحه ، ولقد عبر عن هذا المعنى من خلال استفهام مشحون بالحسرة أجراه على لسان الحلاج حين قال :

" منْ ألقانا بعد الصَّفو النُّورانى

فى هذا الماخورِ الطّافحْ "[4]

---

(١) يراجع : سير موريس يورا : الخيال الورمانسي ترجمة إبراهيم الصيرفي ، الهيئة المصرية العالمة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٤٧ : ٦٤ .

(٢) جريدة " الأهرام القاهرية عدد ١٨/ ١٠/ ١٩٦٣ .

(٣) أصوات العصر ، ص ١٧٢ .

(٤) مأساة الحلاج ، ص ٤٧٣ ، ٤٧٤ .

والفعل " **ألقى** " هنا تنويعه أخرى على مصدر " **السقوط** " الذى أكثر الشاعر من استخدامه وهو بصدد الحديث عن علاقته بالعالم الذى سقط – كما يقول – فوقه في مطلع الصبا .

الكون إذن – كما يرى صلاح " ماخور طافح " يموج بالتخليط والقمامة ، وهو يرى فى الانسحاب من هذا العالم والاعتكاف على النفس إحدى وسائل الخلاص ، إنه يود – وهو عادة لا يملك إلا أن يود – يود لو كان في مقدوره أن يجدل حبلا من الخوف والسأم ليشنق به هذا العالم ويشنق نفسه باعتبارها إفراز له :

" الله لو جلستُ فى ظِلالكَ الوارفة اللَّفَّاءْ

أجدلُ حبل الخوفِ والسام طُولَ نهارى

أشنقُ فيه العالمَ الذى تركْتُهُ وراء جدارى

ثم أنامُ غارقاً ، فلا يغوصُ لى .. حلم[1]

والاشمئزاز من النفس لا ينفصل عن الإحساس بالاشمئزاز من العالم . يدور هذا الحوار بين " زياد " و " حسان " .

– حدثنى حسان

لم نهفو للعهر كما يهفو الصرصار إلى الأوساخ

يبدو أن العالم عاهر "[2]

وفي قصيدة " مذكرات رجل مجهول "[3] يستجمع الشاعر كل حنقه على العالم فى جملة " كونكم مشنوم " التى تتكرر مرتين فى نهاية القصيدة ، وكأنه يطرق الباب وراءه موليا دبره للعالم الذى لا يعجبه . ونسمعه يقول : " إنى شاعر متألم وذلك لأن الكون لا يعجبنى "[4] ويحلو له أن يتمثل بقول " نيتشه " : " ليس هنك فنان يستطيع ان يتحمل الواقع ، لأن من طبيعة الفنان أن يطيق ذرعا

---

(١) أحلام لافارس القديم ، ص ١٧ .

(٢) ليلى والمجنون ، ص ٩٣ .

(٣) تأملات في زمن جريح ، ص ٢٦ .

(٤) حياتي في الشعر . ص ٣٥ .

بالعالم "[١] ، ويقول فإن جوخ : " إنني لازداد اقتناعا يوما بعد يوم ، أنه لمن الخطأ أن نتخذ من العالم معياراً للحكم علي قدرة الله ، فما هذا العالم سوى صورة تخطيطية أو دراسة سريعة أخفقت في تحقيق ما كان يريده " [٢]

وقريباً من هذا المعنى قال صلاح نثرا :

" **لقد خلق الله العالم بريئا ، ونحن الذين لوثناه بالظلم والقهر**"[٣]

وقال على لسان الحلاج شعرا :

بَرَأَ اللهُ الدنيا إحكاماً ونظاماً
فلماذا اضطربتْ واختلَّ الإحكامْ
خَلَقَ الإنسانَ على صورتهِ في أحسنِ تقويم
فلماذا رُدَّ إلى دَرَكِ الأنعامْ " [٤]

ويكاد يجيب الشاعر علي هذا التساؤل الأخير في قوله :

" **تعالى الله ، أنت وهبتنا هذا العذابَ**
وهذه الآلامْ
لأنك حينما أبصرتَنا لم نحلُ في عينيك

ثم يضيف :

" **تعالم الله ، هذا الكونُ موبوءٌ ، ولا برءُ**
تعالى الله ، هذا الكونُ ، لا يصلحهُ شيءُ " [٥]

إنها – وكما يعترف الشاعر نفسه – رؤى قاسية للكون ، لكن " هذه الرؤى القاسية ليست دليلا علي التشاؤم السلبى المغلق ، ولكنها دليل علي الشوق المجاوز المتفتح إلى **إصلاح العالم** . فرؤية الشر وتجسيمه لا يعنيان أننا نتهادن معه ، ولكنهما يعنيان أننا نواجهه ، وأما أنصار التفاؤل الهين الساذج ، وفلاسفة ليس في الإمكان أبدع مما كان ، ومبررو الخطايا والجرائم ، أولئك الذين يدعوننا إلا الابتسام الأبله والرؤية القاصرة والنظر في قفا الحياة ، فقد اختلفت بيننا

(١) نفسه ، ص ١٣٧ ، ١٣٨ .
(٢) نفسه ، ص ١٣٨ .
(٣) حياتي في الشعر ، ص ١٥٨ .
(٤) مأساة الحلاج ، ص ٥٨٢ .
(٥) أحلام الفارس القديم ٦٣ ص ، ٦٤ .

وبينهم السبل إلى غير رجعة. إننا نتألم لأننا نحس بمسئوليتنا ونعرف ان هذا الكون هو قدرنا. " [1]

واليقين بأن الكون هو قدرنا ، واليقين أيضا بأن " الإنسان محكوم عليه بالحياة "[2] يضع الشاعر في موضع المسئولية ما دام قد اختار الحكم بالحياة وعليه إذن ان يمارس مسئوليته في إصلاح الكون المقلوب. يقول الشاعر : " وأنا أيضا عشت لأرى الكون مقلوبا علي رأسه ، بل تفتحت عيناى في شبابى والكون مقلوب على رأسه ، وكان حلم حياتى ، أنا وجيل من صحابي أن نعدل هذا الكون المقلوب "[3] .

والرغبة في إصلاح الكون قد تطورت عند الشاعر لتصبح " شهوة " إنى أحمل بين جوانحى – كما قال شللى – **شهوة لإصلاح العالم** "[4] . هذه الشهوة هى التي بلورت موقف الشاعر من كونه إذ " ليس شاعرا من لا يكون تغيير العالم من أساس حدسه الشعرى ، فكما ينسلخ الشاعر من نفسه ، لكى يجد نفسه ، كذلك يهيىء للعالم أن ينسلخ من نفسه ، لكى يجد نفسه ، فالعالم جسد الشاعر ، لا يستطيع إلا أن يحركه ، إلا أن يغيره وحين لا يفعل يكون ميتا "[5] .

لكن من المؤكد أن إحباطات كثيرة تواجه الشاعر ، وتحول بينه وبين تحقيق شهوته على الوجه الذى يبغيه ، ومن هنا يكون ألم الشعراء ، " إن الإنسان يبغى تغيير العالم، ويعجز عنه ، وإذا حاول ذلك عاقبه العالم ، تماما كما تفعل الجاذبية فى جسده مهما يظن أنه خفيف، فهاملت عبقرى الذكاء، ولكن عليه أن يموت كأى إنسان آخر ، لسبب هو أعم الأسباب : عجزه عن البقاء في وجه أزمته . ودون كيخوتى ، أعظم جنتلمان نعرفه ، غير أن العالم لا يتحمل رجلا يحاول أن يعلمه أن يكون غير ما هو "[6] . وحين يتمنى الشاعر أن لو استطاع

(١) حياتى في الشعر . ص ١٣٨ .

(٢) نفسه ، ص ١٣٩ .

(٣) علي مشارف الخمسين ، ص ٧ .

(٤) حياتى في الشعر ، ص ١٣٥ .

(٥) أدونيس (علي أحمد سعيد) : فاتحة لنهاية القرن ، دار العودة ، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ٣١

(٦) " روبرت مورس لوفت وآخرون : الأديب وصناعته ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٣ ، ص ٢١٤ ، ٢١٥ .

أن يعيد بناء حياته وتشكيلها من جديد ، فإن ذلك لا ينفصل عن أمنيته فى إعادة بناء الكون :

" لو كنا نملك أن نصنع ماضينا
لا ، هذا المشهد من عمرى أبغى أن أعطيه للريح
لا .. هذا سأسود جزءا منه وأظلل آخر
لا .. هذا المشهد أُبقيه " [(١)]

وإعادة صياغة الحياة يعنى عدم الرضى عنها والتنكر لها ، يصبح المعنى السابق صياغة جديدة لقول الشاعر : " بأننا ننكر ما خلفت الأيام في نفوسنا " . إن الشاعر ينسلخ من نفسه لكى يجد نفسه ، كما أنه يهز الكون ويحركه لينسلخ من نفسه هو الآخر ليظفر في النهاية بعالم اقل تخليطا وأكثر صفاء .

❁❁❁❁

٦ـ خلاصة :

علي هذا النحو يتبين أن قصيدة (أحلام الفارس القديم) تمثل القصيدة الذروة بين شعر صلاح الغنائي ، بحيث تظل تلقى بظلالها علي بقية قصائده ، وتظل رؤيتها وموقفها هو النَّفس الشعرى الذى لا ينقطع نبضه في قلب قصائد الشاعر.

ولئن كانت القصيدة تجسد – في إطار ديوانها – " أهم بعد من أبعاد تجربة عبد الصبور الشعرية "[(٢)] فإنها تجسد نفس القيمة في إطار التجربة الكلية للشاعر .

إن الفكرة الملحة على وجدان الشاعر – فكرة المقارنة بين الماضى والحاضر – قد تحولت بفعل الزمن والتمثل ، إلى رؤى شعرية تتشكل في صور مختلفة ولكنها ترتد فى النهاية إلي الفكرة الأم . ولقد ارتفع الشاعر – على المستوى الإبداعى – على مستوى قوله النقدى : " ينبغى أن يتمثل الشاعر أفكاره لتتحول فى نفسه إلي رؤى وصور كما يتمثل النبات ضوء الشمس ليتحول إلى

---

(١) ليلى والمجنون ، ص ١٤٠ ، ١٤١ .

(٢) حوليات كلية دار العلوم ، العدد السادس .. العام الجامعى ١٩٧٥ – ١٩٧٦ تحليل لقصيدة " أحلام الفارس القديم " للدكتور علي عشرى زايد ص ٣٣: ٤٠ والاقتباس ص ٣٣ .

خضرة مظللة وزاهية " [١]

هنا تصبح القصيدة عاصفة تحمل كل شيء : السياسة والدين ، التاريخ والعلم ، الوحل والزهر ، الجنس والموت ، القبر والولادة ، الشيخ والطفل ، تصبح القصيدة خلاصة كونية ، بهوا للتاريخ يتحرك فيه الشاعر واضعاً قدميه على عتبة المستقبل "[٢] لقد جمع الشاعر شمل الإنسانسة المبعثرة في إطار تجربته ، لذلك فإنه يصعب على قارئ القصيدة أن يمضي في قراءة شيء بعدها، وكأنها مكتفية بذاتها ، مستغنية عن غيرها ، يقول شكري عياد وهو بصدد حديثه عن لحن ختام هذه القصيدة : " كم هو جميل ومنعش للنفس أن تقف بعد أن تقرأ هذه السطور "[٣] .

إن تتبع المواقف التى يتحدث فيها الشاعر عن "البكارة في مقابل التخليط "أو " البراءة في مقابل التجريب " أو " النقاء في مقابل الزيف " أو " العفوية والتلقائية في مقابل التصنيع والافتعال " أو " الطفل الطامح في مقابل الحكيم المقهور " أو " ذكرى أيام الفرح الوردية " في مقابل " حكمة أيام الحزن الزرقاء" إن تتبع هذه المواقف يفضي إلى القول بأن تجربة موحدة قد انتظمت إبداع الشاعر ، وأن هماً واحداً ظل يناوش خياله الشعرى ، وما محاولته الشعرية إلا تجليات لهذا الهم ، وقد كانت قصيدة " أحلام الفارس القديم " هي التجلي البارز الذي تجسدت من خلاله رؤية صلاح الشعرية .

وقد يقال أن هذا تعصب للقصيدة من ناحية ، وغض من قيمة بقية القصائد من ناحية أخرى ، ولكن الحقيقة أن هذا في صف الشاعر ، لأنه يعني وضوح الرؤية وتحدد الموقف ، الأمر الذي انعكس على إبداعه فصبغه بصبغة فكرية وشعورية واحدة .

وهذه السمة وإن تبلورت بشكل بارز في أعمال الشاعر كلها ، إلا إنها بدأت في الظهور منذ الديوان الأول الذى يصفه بدر الدين بقوله : " قصائد متتالية لا ينقطع فيها النغم الشعري ، لكنها واحدة وراء واحدة مستقلة كأنها

---

(١) حياتى في الشعر ص ٦٢ .

(٢) زمن الشعر ، ص ١١٧ .

(٣) مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الأول ص ٢٧ .

غرف أو أبواب متعددة يفضى كل منها إلي عالم . حتى إذا دخلت من الأبواب انتهيت إلى عالم موحد واسع هو تجربة الشاعر"[١]

ورغم أن " بدر " يقسم قصائد الديوان إلي مجموعتين : ذاتية وموضوعية مثبتا بذلك ثنائية الديوان ، إلا أنه يعود فيقرر " وحدة الديوان " قاصدا بذلك أن التجربة الشعرية التى انتظمت في سلكها كل من الموضوعات الذاتية والموضوعية واحدة وهذه الوحدة " تنعكس في وحدة الصور والتجارب والقيم واتصال النغم الذى لا يكاد يتميز من قصيدة لأخرى ".[٢]

ولقد سبقت الإشارة إلى أن عبد الصبور كان يأخذ علي علي محمود طه أن اتساع عالمه الشعرى لم يرتبط برؤية موحدة ومحددة ، الأمر الذي أفقد هذه الرؤية التآلف والانسجام[٣]، لكن عبد الصبور يكاد يكون – في هذه الناحية – نقيضا لعلى محمود طه .

ومن هنا لا يصبح القول بإمكانية تلمس رؤية صلاح للعالم من خلال قصيدة مجازفة ، لاسيما إذا تبلورت في هذه القصيدة الأفكار الثابتة التى ظل صلاح يدور حولها طيلة حياته الأدبية ، وصلاح نفسه يعى هذه الحقيقة تماما حين يقول:

" إن كل أديب هو ضحية لمجموعة من الأفكار الثابتة ، يظل يدور حولها طيلة سنوات إبداعه ، ينيرها بالكشف ، أو يتلمسها بالرمز ، أو يستشفها بلون من الحذر الذاتي. وهذه الأفكار الثابتة ، أو هذا الوسواس الأدبى هو الذى يهب الأديب تميزه – لا امتيازه – عن سائر أفراد القبيلة الأدبية ، وهو الذى يعطى لكلماته مبرر وجودها ، وهو الذي يسوغ له أن يبحث عن شكل "[٤]

ولا شك فى أهمية هذا الاقتباس لأنه يبرز القضية المثارة ويفسرها ، ولأنه من قول الشاعر المبدع الذى يبدو كما لو كان يتحدث عن نفسه ، لكن هذا الشأن هو شأن الشعراء الكبار جميعا ، فهؤلاء " يقضون حياتهم وهم يكتبون القصيدة

(١) مقدمة ديوان " الناس في بلادى " لبدر الديب ، دار العودة ، بيروت ط١ ، ١٩٥٧ ، ص ١٧ .
(٢) نفسه ص ١٩ .
(٣) نبض الفكر ص ٨٣
(٤) رحلة على الورق ص ٢٠ ، ٢١ .

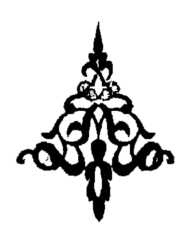
تلو القصيدة طلبا لتلك القصيدة العزيزة الوحيدة التي تشع في أذهانهم ولا تسلم نفسها كلية لألفاظهم "(١)

معنى هذا أن عبد الصبور كان يبرز موقفه في قصيدة ، ثم يحس أن هذا الموقف لم يتبلور كما ينبغى ، فينوع في قصيدة تالية ، لكنها تأتى غير معبرة عن حقيقة مشاعره ، ومن ثم يظل يقول الشعر بحثا عن هذه القصيدة المتأبية الجموع والتى لا تأتى غالبا . ومن هنا أيضاً يمكن أن يفسر رد الشاعر الذي سئل عن أي قصائده أحب إليه فقال : إنها القصيدة التي لم اكتبها بعد . وحين يقال للشاعر محمود درويش إنه مازال ينوع علي أعماله القديمة يرد قائلاً :" بوسعى أن ادعى أن كل شاعر أو كاتب ينفق عمره ليقول شيئا واحدا ، وإن كل أعماله تنويع أو تدريب على قول هذا الشئ "(٢)

كذلك فإن أعمال كاتب مثل الروائي الكولومبى غابرييل جارسيا ماركيز – علي كثرتها – تدور في فلك فكرة واحدة وهى " العزلة ، بل إنه يقول وكأنه يصف نفسه هو الآخر : " إن الروائي لا يكتب غير كتاب واحد في حياته ، وتصدر له مجموعة كتابات تحت نفس الفكرة ، ولكنها تحمل عناوين مختلفة". (٣)

الخلاصة هى أن إبداع صلاح عبد الصبور – علي تنوعه – ظل يدور في مجمله – حول فكرة ثابتة ، وهذه هى التى ظل الشاعر ينوع عليها طيلة حياته الأدبية في محاولة لفهم أعمق لذاته التي لا تكف عن الجدل والحوار مع هذا العالم .

أما هذه الفكرة فهى المفارقة بين الماضي والحاضر، ولذا يمكن اعتبار هذه الفكرة مفتاحا لولوج عالم الشاعر والتعرف عليه وسبر أغواره ، وبدونها سيضل القارئ طريقه إلي عالم الشاعر فيما أظن .



(١) جبرا إبراهيم جبرا : ينابيع الريا ، ص ٦٤ .

(٢) منير العكش : أسئلة الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط١ ، ١٩٧٩ ، ص ١١٨ .

(٣) مجلة الدوحة القطرية : العدد (١٠٤) اغسطس ١٩٨٤ ، ص ٧٤ .



أدونيس

استراتيجية الخطاب فى الكتاب[1]

ورفض استنساخ الماضى فى الحاضر



(١) صدر من " الكتاب " لأدونيس جزءان ، سيقتصر هذا البحث علي جزئه الأول : الكتاب-- أمس المكان الآن ، دار الساقى ، لندن -- بيروت ١٩٩٥ .

تقديم

منذ زمن وأدونيس يتخيل " قصيدة كاملة تستطيع أن تستحضر كل الأنواع الأدبية وحتى أشكالا أخرى من الفنون ، وتحقق تلاقى العلم والحلم .." [1] وعندما وضع أدونيس تصورا للقصيدة المستقبلية ، قال إنها ستكون فضاء يحتوى " المسرح والرواية ، والتاريخ والفلسفة ، الأشياء وما وراءها ، نبض القلب وتساؤل القلب، وربما رأينا فيها رسما هندسيا وموسيقى . ربما أصبحت القصيدة أشبه بمسرح كلى لكلية اللغات والأشياء"[2]. وعندما قال أدونيس هذا، فإنه لم يكن يهزل ، بل كان يعنى ما يقول ، بل لعل شكل هذه القصيدة كان قد بدأ يتبلور في مخيلته ؛ إذ فاجأنا بعد سنتين من طرح هذا التصور بالجزء الأول من " الكتاب " الذى جاء تجاوزا لكل الأعمال السابقة .

و" الكتاب محيط شعرى ؛ بلورة لكل ما بشر به أدونيس نظريا في آفاق الكتابة، ولكل ما أبدعه عمليا في آفاق الشعر. هو نص متمرد، مستفز ومفتوح على الماضى، يحاوره ويحاكمه دون أن يحكم عليه، بل يترك ذلك الحكم للمتلقى، هو فقط يضع حيثيات الحكم أمامه، ويترك المتلقى وشانه ، ولكن المؤكد أنه إذا كان أدونيس يعيد بعمله هذا كتابة التاريخ العربي، فإن القارئ سوف يعيد قراءة هذا التاريخ بعين أخرى، ووعى مختلف، وفقا للارتجاج الذي سيصيبه بعد قراءة "الكتاب". و"الكتاب" قصيدة ، ورواية ، ومسرحية وهو " بانوراما" للتاريخ . تتكاثر فيه الأصوات وتتعدد، وتتشابك وتتداخل ، وتتعارض وتتآلف ، وتقترب وتبتعد، نشهد فيه التاريخ متحركا على المسرح بأنبيائه وصعاليكه ، بخلفائه وفقرائه، بلصوصه وشعرائه، وبملله ونحله، بأحزابه وفرقه، بجزاريه وضحاياه، وهو يتحرك بإيحاء الشعر ومسرحة الدراما وسرد الحياة، ونثر الواقع ، ناقلا معه المتلقى من ركود الثبات إلى ألق التحول ، ومن كثافة الوضوح إلى خفة الالتباس، ومن تبلد الاعتياد إلى جمال الخرق ، ومن فظاظة الضياء إلي سحر الخفاء .

---

(١) بيير دينو : الصوت المتجول لأدونيس ، ترجمة منى سعفان ، فصول ، مج ١٦، ع٢ ، خريف ١٩٩٧، ص ٥٩، وسيشار إلى هذا العدد من مجلة فصول فيما بعد بالرمز (م.س) .

(٢) أدونيس : النص القرآني وآفاق الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٣ ، ص ١٢١ .

إن الشاعر يقول ، ويعيد ذات القول مرات ، متوسلا بما أمكنه من طرائق وسبل فنية، في محاولة منه للوصول إلي أكثف دلالة وأكمل صياغة لكلمة واحدة، محاولا اكتناه أسرارها، وسبر أغوارها، وقد تفنى حياته دون أن يصل إلي بغيته .

شيء من هذا ينطبق علي إنتاج أدونيس في مجالي الفكر والإبداع ، ذلك أن هاجسا واحدا يسري في أوصال هذا الإنتاج يمكن لمحه من خلال رؤية شاملة له.

وما إنتاجه اللاحق سواء أكان رؤيا شعرية أم رؤية نقدية إلا تنويع على إنتاج سابق لتكثيف الضوء عليه وجمع مزيد من الأدلة والبراهين التى تدعم وجهة نظره فى الانحياز للإبداع ضد الاتباع ، وللتحول ضد الثبات. وكما يقال " إن من يراجع كتابات أدونيس- على أنواعها – فى تسلسلها بحسب ظهورها عبر الزمن ، يشعر بأن هذا الشاعر كان يتقدم بخطى مدروسة ، وكأنه كان يتقدم على هَدْى من رؤية واضحة إلي المراحل التى ينبغى أن تمر بها تجربته الأدبية والفكرية. فما يميز أدونيس بين الشعراء العرب ذلك التلازم الدائم في قصائده بين الشعر والفكر، حتى إن أشعاره ليست إجمالا في منأى عن إعمال الفكر بحثا عن أفاق جديدة للثقافة أو المعرفة "[1]. ولعل هذه الرؤية الواضحة التى تمتد عبر تجاربه كلها بمختلف أشكالها كانت سببا فيما ارتآه البعض من أن أدونيس يكرر نفسه[2] . والشاعر لا يرى في هذا عيبا بل لعله يراه علامة امتياز وتميز ، أليس هو القائل: " الشاعر يقول الكلام نفسه دائما ، ولكن بأشكال مختلفة"[3]. والأشكال المختلفة تتمثل في تلك الموجات التجديدية التى لا يكف الشاعر عن الانتقال فيها من موجة إلى أخرى بحيث لا تبدو ثمة موجة أخيرة، ولئن كان الشاعر وهو يتحول عبر الموجات يبدو وكأنه يكرر نفسه إلا أنه ليس ثمة موجة تشبه الأخرى تماما، ذلك ان المرء – كما يقال – لا ينزل النهر مرتين ، فكل موجة هى محو لسابقتها واكتشاف للاحقتها ، فالشاعر دائما " يمحو ويكتشف "[4]؛ ما يكتشفه يمحوه ، وما يمحوه يجدد لديه الرغبة فى الاكتشاف، وهكذا تظل الرؤية واحدة ، لكنها ليست ثابتة ، بل متحركة ومتحولة ، هى متجذرة ومتجددة فى آن .

---

(١) جودت فخر الدين : أدونيس : هاجس البحث والتأويل ، فصول (م.س) ص ١٨٢ .

(٢) ز. خان : أدونيس : دراسة في الرفض والبعث ، فصول (م.س) ص ١٠٨ .

(٣) نفس المرجع ، ص ١٧٦ .

(٤) راجع " مفرد بصيغة الجمع " دار العودة ، بيروت (د.ت).

ولقد استطاع أدونيس لا أن يبلور أفكاره ورؤاه السابقة في عمله الأخير فحسب بل أن يبلور أيضاً وسائله الفنية التى جاءت أكثر تقطيرا وتشابكا وتعقيدا وتنويعا، بحيث استوى "الكتاب" كضفيرة مجدولة من نسيج الفكر والشعور ومن خيوط التراجيديا والكوميديا، حتى إن ناقدا يصف "الكتاب" بأنه نص تراجيكوميدى؛ هو تراجيدى لأنه يضعنا " على موعد مع حفلة شعرية متخمة بالدم والقتل واشتقاقاته واستعاراته وامتداداته البلاغية والسيكولوجية؛ حفلة لا تبدأ ولا تنتهى، كونها في الأصل غير معروفة الجذور والخاتمة، فهى قائمة في هذا المناخ الكونى، ابتداء بهابيل ومروراً بعلى والحلاج والحسين ، ومستمرة إلي هذا اليوم، ضمن الكيان العربي والإسلامي خصوصاً والأوربي العالمي عموما." [(١)] وهو نص كوميدى، لأنه يثير الضحك؛ الضحك الذى استدرك عليه المتنبى قائلا: " ولكنه ضحكٌ كالبكا ".غير أن ما أتى به أدونيس في الكتاب ليس مجرد بلورة لأعماله السابقة بل هو" يختصر مسألة الحداثة في الشعر العربي وامتداداتها ومشاكلها المتعددة ، وذلك بوضعه أسئلة كثيرة حول ما يسمى اليوم بمفهوم (النص) و(الخطاب) و(النثر– الشعر) و(البيوجرافيا الذاتية) و(الكولاج) و(النص المفتوح) .." [(٢)].

ومن ثم فإنه إذا كان "الكتاب" نموذجا للنص المفتوح، فإن انفتاحه الحقيقى هو أنه يفتح الطريق أمام نصوص أخرى أكثر تحريضا؛ فكرا وأسلوب تعبير، وبذا يكون النص الأدبى العربى هو رد الفعل الحاسم على ركود الحياة العربية وانغلاقها سياسيا واقتصاديا واجتماعيا ..

وما دام هذا النص يعد من ناحية، بلورة للإنتاج الأدونيسى بعامة، ومن ناحية أخرى، يعد اختصارا لمسألة الحداثة فى الأدب العربى وما يتعلق بها من قضايا – مادام هذا النص كذلك، فإنه يصلح لأن نتخذ منه مادة نتعرف من خلالها على استراتيجية الخطاب التى يتحرك الشاعر فى إطارها، ذلك أن الإنجاز الأدونيسى فى "الكتاب" وفيما قبله، يبدو وكأنه يسير وفق خطة جيدة الإعداد واضحة الأهداف؛ خطة لها استراتيجيتها التى يمكن رصدها عبر "الكتاب" كله، بدءا من عنوانه.

---

(١) رياض العبيد : السيرة الشعرية للحاكمية العربية في كتاب ادونيس ، فصول (م.س) ،ص ٢٧٧.

(٢) نفس المرجع ، ص ٢٨٥ .

أولا : اســتراتيجية العنـوان

الكتاب : أمس المكان الآن

المخطوطة التى تنسب إلى المتنبى ويحققها وينشرها ادونيس

يتضمن هذا العنوان خمسة عناصر تتفاعل فيما بينها لتكشف جانبا من استراتيجية الخطاب فى "الكتاب" وهى استراتيجية يمكن أن نجلوها من خلال اقتفاء أثر كل عنصر منها على حدة، ثم من خلال رؤية هذه العناصر متفاعلة متماشجة. أما العناصر الخمسة فهى على الترتيب :

١. الكتاب
٢. أمس المكان الآن
٣. المخطوطة
٤. المتنبى
٥. النبوة

مع ملاحظة أن العنصر الأخير (النبوة) وإن لم يكن له حضور مباشر فى العنوان إلا أن حضوره الحقيقى يفرض نفسه كأحد العناصر الأساسية التى تشكل استراتيجية الخطاب كما سيتضح فيما بعد.

❁❁❁❁

(١) **الكتاب** :

حين يفرغ شاعر من إعداد عمل أدبى ويطلق عليه اسم "الكتاب" فإن هذه التسمية لا تثير حساسية لدى المسلمين فحسب بحكم إشارة الكلمة إلى القرآن الكريم، ولكنها قد تثير حساسية أيضا لدى اليهود والنصارى بحكم أنهم "أهل الكتاب". غير أن أصواتا ترى أن الأمر لا يحتمل مثل هذه الحساسية، لا سيما أن العرب الأوائل من قريبى العهد بنزول الوحى، لم يجدوا غضاضة فى تسمية ما أنجزه سيبويه فى اللغة والنحو بـ "الكتاب" بصيغة التعريف إكباراً لمؤلّفه، ودلالة على المكانة التى يحتلها بين ما يماثله من أعمال فى مجاله[1]. ويذهب كمال أبو ديب إلى أن المؤمنين لم يروا "فى استخدام هذه الصيغة ما يسىء إلى الأصل القرآنى" ثم يستطرد قائلا: (ثم أن لفظة "الكتاب" فى النص القرآنى لم ينحصر

(١) كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب وياما فيه، مجلة فصول (م. س)، ص ٢٠٥

استخدامها فى الإشارة إلى القرآن الكريم، بل اتسعت لتكتسب دلالة شاملة على النصوص التوحيدية، فأسمى اليهود والنصارى مثلا، "أهل الكتاب")[١]

يسعى أبو ديب بهذا إلى وضع عمل أدونيس الجديد فى إطار ما أسماه بـ "الروح السمحة التى تميز فضاءات شاسعة فى التاريخ الثقافى العربى"، وفى هذا الإطار يرى فيما قدمه أدونيس نصا يتشابك مع الاستخدامات السابقة عليه للفظة "الكتاب" وذلك على مستوى الدلالة المخصصة، والتى يعنى بها الدلالة على أهمية العمل وأهمية موقعه فى المجال الذى ينتمى إليه، فضلا عن مكانته بين منجزات صاحبه، ويؤسس على هذا أن أدونيس يضع هذا الكتاب فى مكانة عالية سواء بين كتبه هو، أم بين ما يدور فى هذا الفلك بصفة عامة، ومن هنا جاءت تسمية "الكتاب" على اعتبار أنه يعرض رؤية ناضجة ومكتملة للتاريخ.[٢]

لكننا ونحن نقرأ "الكتاب" الأخير، لا نستطيع أن نقرأه منفصلا عن أسلافه الذين حملوا نفس العنوان؛ سواء أكان المجال المنْتِج لهم بشريا مثل " الكتاب" النحو، أم إلهيا مثل "الكتاب المقدس" و "الكتاب / المصحف". ولعل أدونيس يريد أن يقول إنه إذا كانت الكتب المقدسة قد بلغت درجة الكمال والاكتمال من الناحية الدينية، وإذا كان " الكتاب" لسيبويه قد بلغ درجة الذروة من جانب التقعيد للفصاحة اللغوية ، فإن "الكتاب" المنسوب إليه يمثل أقصى ما وصل إليه الإبداع الشعرى، ليس على مستوى إبداعه هو فحسب، بل على مستوى الإبداع العربى كله. وكما يقول أبو ديب:"مثلما اختصر الكتاب – القرآن الوجود العربى فى التاريخ فى ماضيه وأعطاه توجها ثوريا مستقبليا، ومثلما اختصر سيبويه وأستاذه الخليل بن أحمد القواعد المؤسِّسة للغة العربية وخزنوا فصاحتها وميزوا بين السليم وغير السليم فى الكتاب – اللغة – النحو، يختصر أدونيس تناقضات الوجود العربى ومآسيه فى (الكتاب) ويستخلص فى رؤيته للمتنبى وسلسلة نسبه الروحى – الإبداعى ، من جهة والفيزيائى الدموى ، من جهة أخرى ، القوة الجوهرية المبدعة فى هذا التاريخ ، ويمنح اللغة ذروة تحقق طاقاتها الشعرية

(١) نفسه : ص ٢٠٥.

(٢) نفسه : ص ٢٠٦.

وتعدد هذه الطاقات، ويمنح بنية الإيقاع العربى قدرتها المثلى على التعامل مع كل شيء من التاريخى السردى إلى الغنائى التهويمى.[١]

و"الكتاب" بصيغة التعريف كان مفاجئا لنا من قِبل أدونيس، رغم أنه قد جاء تتويجا لسلسلة من الدواوين التى كانت صيغة "كتاب" فى كل منها هى أولى كلمات العنوان ، فثمة "كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل" و"كتاب المواقف وكتاب المخاطيات" ، ثم "كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل" فـ" كتاب الحصار". إن كلمة "كتاب" قد وردت فى هذه الأخيرة معرفة بالإضافة، وهو أمر من شأنه أن يحصر معنى الكلمة فى إطار المضاف إليه وأن يسجنها رهينة دلالته.

إن عنوان ديوان " كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل" يمكن أن يدرج – فيما يرى بلقاسم خالد – " ضمن ما يسميه (جنيت) بالعناوين الخطابية[٢]. فكلمة "كتاب " فى العنوان لا تحيل على جنس بعينه، وهو ما ينسجم مع وجهة أدونيس فى هذه المرحلة ، إذ يسعى منذ هذا الديوان إلى الخروج من قصيدة النثر إلى ملحمية الكتاب التى يرى أنها مشدودة إلى كتابات بعض القدماء كـ (الإشارات الإلهية) لأبى حيان التوحيدى. ويضيف الكاتب أن "كلمة (كتاب) مشدودة إلى تقليد كتابى تواتر فى عناوين مصنفات بعض الصوفية منها (كتاب المواقف والمخاطبات) للنفرى ، و(كتاب التجليات) و(كتاب الأسفار) لابن عربى. ويخلص من هذا إلى أن عنوان أدونيس ينتسب "إلى سلالة ثقافية أرست نمطا كتابيا يتمنع عن التصنيف"[٣]

---

(١)نفسه : ص ٢٢٣.

(٢)بلقاسم خالد : أدونيس والخطاب الصوفى ، مجلة فصول ، (م.س) ص ٦٢.

والإشارة هنا إلى كتاب Gérard Genette. Seuils. Paris, Seuil Coll Poétique , ١٩٨٧. P.٧.

حيث يميز جنيت بين العناوين الموضوعاتية التى تحيل على موضوع النص، وما يسميه بالعناوين الخطابية التى تحيل على النص فى ذاته وعلى موضوعه فى آن . ويذهب بلقاسم خالد إلى أن "جنيت قد أدرج تحت هذا النوع الأخير العناوين التجنيسية ، والعناوين التى تبدو بعيدة عن أى توصيف تجنيسى، ولكنها تحيل على النص ذاته مثل صفحات ، كتابات ، كتاب. Ibid . p. ٨٣

(٣) بلقاسم خالد : أدونيس والخطاب الصوفي ، ص ٦٢.

أما تعريف الكلمة وإطلاقها هكذا منفردة فإنه قد يصدم القارئ ، لكنها الصدمة التى تعقبها صحوة هذا القارئ حين يفطن إلى أن هذا العمل الذى يحمل عنوان "الكتاب" قد جاء ليبشر برؤية إبداعية جديدة للتاريخ العربى. يقول محمد بنيس:" إن استعمال كلمة " كتاب" عنوانا لديوان شعرى والانتقال من التعريف بالإضافة إلى التعريف بالألف واللام .. يتجاوز حد اللعبة المجانية لصالح اللعبة المسؤولة. ومن غير الشاعر مسؤولا عن اللغة ... "الكتاب " قشعريرة تستولى على كامل جسدى ، كلمة واحدة، هل بمقدور كلمة سوى "الكتاب" أن تضاعف الحيرة والعطش؟ لست أدرى. ولكن هذه الكلمة، على غلاف عمل شعرى عربى ، تتحول إلى مهماز، كلمة طوفانية أو بركانية، فى أحشائها ذاكرة ثقافية لا تكف عن العودة لاحتلال مكان الجاذبية. طبعا، فعل الشاعر يرسخ حينما يرج الذاكرة، أى عندما يفرغ الكلمة من دلالتها التاريخية ويلقى بها فى المهاوى النارية لذاكرة مستقبلية.(١)

ولأن الكلمة / العنوان تحمل فى أحشائها ذاكرة ثقافية فإنها تدخل فى اشتباك مع هذه الذاكرة لتعلى من شأن ما تراه فيها مضيئا ومنحازا للإبداع والحرية والإنسان والتاريخ، وتنقض ما تراه معوقا لحركة الإنسان والتاريخ؛ تنحاز للمتحول والمتغير والمتجدد والمتعدد، وتهدم الثابت والنهائى والجامد والأحادى. ومن الطبيعى أن ينهض العمل الذى يحمل على صدره عنوان "الكتاب" بمشروع له خطته فى الفكر والإبداع، كما له استراتيجية فى التشكيل والبناء.

فى هذا الإطار يصبح مفيدا أن نقرأ هذا القول لأدونيس عن الكتاب/المصحف: "فالكتاب مطلق اللغة ، ومطلق الوجود ومطلق المعنى. ونحن نجد أنفسنا أمام نص لا يسمَّى ، أو لا تسمح معايير الأنواع الأدبية بتسميته. إنه نص لا يأخذ معياره من خارج، وإنما معياره داخلى فيه. اسمه الوحيد الكتاب. والكتاب اسم إلهى ومعنى ذلك أنه مطلق : لا يدرك معناه ، ولا يبدأ ولا ينتهى إنه ما وراء التاريخ الذى نستشفه ونقرأه عبر التاريخ"(٢)

---

(١) محمد بنيس : أدونيس ومغامرة الكتاب، فصول ، (م.س) ص ٢٥٩.

(٢) أدونيس : النص القرآنى وآفاق الكتابة، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ص ٢١ ، ٢٢.

ولنا أن نتساءل الآن ، لماذا يصر أدونيس على أن يسمى عمله باسم "الكتاب" وهو يعلم أن هذا هو الاسم الذى اختاره الله لكتابه؟. ومن السذاجة هنا أن نتصور أن أدونيس يخلع على كتابه ما للكتاب الأصل من إعجاز وقداسة. هو كشاعر يستفيد من طاقة الكلمة وإيحاءاتها ليشير إلى أهمية عمله بالمقارنة إلى أشباهه ، وهو من ناحية ثانية يعمل على إزاحة المدلول الذى ظل متلبسا بالكلمة لا يبرحها ليتحرك فى فضاءات دلالية مغايرة متمشيا فى ذلك مع ما يؤمن به من تجدد اللغة وتحولها وعدم تثبيتها فى بؤرة محددة. لذا يرى أحد النقاد أن أدونيس، عندما اقترح فكرة "الكتاب" ، فإنه "لا يحل بها فكرة البديل الشعرى لما هو دينى مقدس ، أو لما هو تاريخى ، أو طبيعى . إنها بالنسبة إليه جذر التأويل الشعرى لعالم طالما قرأناه بصورة دوجمائية، ولطالما قُدم إلينا فى شكله المعطى الظاهر، دون أن نكشف عن عمقه وحيويته، وأن كتابة تاريخ العالم كانت دوما كتابة قسرية يهيمن عليها منطق الهوية، لإثبات الاستمرار، فهى لا تعتبر النص نسقا يفيض بالمعانى، ولا الدليل تكثيفا لعدة تأويلات وفضاء تأويليا. وإنما كلمة ولفظ."[1] واللفظ فى السياق السابق هو :" الحد الذى يحصر المعنى ويحدده .. إنه التعريف الأحادى الذى يعطينا ماهية الأشياء وحقيقتها.ومن ثم وجب تقديسه واحترامه ومعاملته بنزاهة علمية تقوم فقط على الشرح والتعليق."[2] وأدونيس بهذا يرى أن عظمة "الكتاب"؛ أى كتاب تكمن فيما يثيره من تعدد الرؤى والتأويل.

❁❁❁❁

(٢) أمس المكان الآن:

لكن إذا كانت كلمة "الكتاب" العنوان الأساس للديوان مثيرة للجدل، فإن الكلمات الثلاث المكتوبة تحتها والتى تمثل عنوانا فرعيا، لا تقل إثارة :

الكتاب

أمس المكان الآن

(١) عبد العزيز بومسهولى : الكتاب والتأويل ، فصول (م.س) ص ٣٤٧.

(٢) المرجع السابق نقلا عن عبد السلام بتعبد العالى : أسس الفكر الفلسفى المعاصر: مجاوزة الميتافيزيقا، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٩١ ، ص ١٣٥.

أول ما يلاحظ وجود زمنين؛ هما "أمس" و "الآن" يتوسطهما "المكان". لأول وهلة يثير هذا المعطى الزمانى والمكانى السؤال عن الزمان الناقص وهو المستقبل أين هو؟ ولماذا غاب؟ وهل غيابه لأنه يقع موقع الحاضر المسكوت عنه، أم لأنه غائب غيابا حقيقيا بغياب المقومات الإيجابية الفاعلة سواء في رحم الأمس أم فى تراب الآن؟ . ولماذا وُضع "المكان" فى موقع يقطع سلسلة الزمان ويفصل "أمس" عن "الآن"؟ وهل هذا الموقع الوسط يمنح " المكان" امتيازا أو تحكما فى الزمان؟ أم يجعل المكان رهينة بين فكى الزمان؟ ثم لماذا وُضعت الكلمات الثلاث هكذا عارية من أية أدوات تساعد على تبين ملامح الدلالة؟ وبصيغة أخرى، لماذا تظهر الكلمات الثلاث منعزلة عن بعضها لا يربط بينها سوى رابطة الجوار؟

هذه الأسئلة تؤكد مدى الالتباس الذى ينطوى عليه العنوان الفرعى، وبداية لا نستطيع أن نضع تفسيرا يقينيا أو تأويلا أحاديا؛ ذلك لأن رؤية أدونيس نفسها تنفتح لتنصهر فى بوتقتها التفاسير والتآويل، ولتشع فى النهاية بالأطياف الالتباسية. ثم نؤكد أنه يصعب أن يُفسَّر العنوان بالعنوان، ومن ثم فإنه يفضل التفسير من خلال الرجوع إلى المواقع الاستراتيجية الكامنة فى قلب خطاب "الكتاب" والتى يُفترض بدءا أنها خرجت من تحت عباءة هذا العنوان متناثرة فى صورة قطرات عبر الصفحات، لأنها تعود لتتجمع فى النهاية سحابة أو عنوانا على صدره.

ربما يلقى قول أدونيس : " **ابتكرْ كلماتٍ**

للمكانْ، تصيرُ زماناً " [1]

ضوءا على العنوان، ذلك أن الكلمات المبتكرة تضفى على المكان ومحتوياته وأشيائه دلالات مبتكرة، فيبدو المكان مكتسبا لحياة جديدة لم تكن له من قبل، ويصبح من ثم جاهزا للدخول فى زمان جديد، أى فى تاريخ جديد وذلك حين يخلع عنه قيمه المرتبطة باللغة التقليدية، وكما يقول عادل ضاهر معلقا على قول أدونيس السابق: "أن نستبدل لغة للمكان هو أن نستبدل زمانا بزمان؛ أى

(١) الكتاب : ص ١٩٦.

تاريخا بتاريخ"[1]– أقول ربما يلقى هذا القول ضوءا على العنوان "الكتاب: أمس المكان الآن"، ذلك أن الكتاب هو هذه الكلمات المبتكرة التى ما إن تحل بالمكان حتى تسرى به روح جديدة تتخلق مما يُبَث من بين ثناياه من قيم معرفية وشعورية تعمق رؤيتنا للمكان وتتضح من ثم على الزمان الذى تتغير النظرة إليه هو الآخر فتعيد ابتكاره من خلال النظر البرىء غير المثقل بأفكار جاهزة سابقة عنه، وعندئذ يصبح تغيير الزمان (النظر إليه) أمرا سهلا ، سواء تمثل هذا الزمان فى الماضى (أمس) أم فى الحاضر (الآن). ومن الطبيعى أن يظل مكان المستقبل هنا مضمرا، ذلك أنه من العبث أن نتحدث عنه قبل أن نعيد مراجعة الماضى ثم الحاضر وتشكيلهما من جديد.

" أمس .. الآن "

هى صيغة تعنى أن "الأمس" يمارس حيويته وفاعليته فى "الآن". لقد ابتلع الأمسُ الآن، وأصبح ناس "الآن" محكومين بمعايير الأمس :

" تلك آهاتُ أسلافنا
مطرٌ غامرٌ مطرٌ غامضٌ
وخطانا حقولٌ لها " [2]

وهيمنة "الأمس" على "الآن" هى اعتداء على هذا الأخير لأنها تسحب الثقة منه، فيبدو وكأنه زمن ضرير يحاجة إلى زمن آخر مبصر يرى بعينيه ، ويسمع بأذنيه، يحدد له موطئ القدم ، ويوضح له معالم الطريق، وبقدر طغيان حضور الأمس يكون غياب اليوم :

"... إنَّ هذا الحضورَ الذى يتغطّى بأسلافنا
ليس إلا غياباً " [3]

---

(١) عادل ضاهر: قراءة فلسفية لـ " الكتاب" ، فصول (م.س) ، ص ٣٠١.

(٢) الكتاب : ص ١٩.

(٣) الكتاب : ص ٣٧٨.

وحين يقف المكان ليفصل بين الـــ"الأمس" و " الآن" فإن المعنى قد يكون بأن الحاضر ليس هو الماضى ولا ينبغى أن يكون، ثمة فاصل بينهما يتمثل فى هذا الحيز المكانى الذى يجعل الماضى بقيمه فى ناحية، والحاضر بقيمه فى ناحية ثانيه، وإن كانت هذه القيم الأخيرة ينبغى أن تكون امتدادا متطورا عن قيم الماضى، ثمة اتصال هو اتصال فروع الأبناء بجذور الآباء، وثمة انفصال أو بالأحرى استقلال؛ استقلال الفروع بسمات ومكونات اكتسبتها من خلال نموها فى فضاءات مغايرة لفضاءات الآباء. لكن هيمنة الأمس على اليوم بالشكل الذى يبدو فى المثال السابق يفتت اليوم إلى شظايا تذوب فى محيط الأمس، ويحول زهور اليوم إلى أحطاب وأعشاب وأشواك، ويصبح حضور اليوم ليس إلا حضورا شكليا، لأن الحضور الجوهرى هو للأمس.

من هنا يمكن الإجابة على التساؤل الذى يطرحه أبو ديب عن سبب غياب المستقبل فى السلسلة الزمنية السابقة[1]، إذ يصبح الحديث عن المستقبل لمن لـــم يسيطروا بعد على حاضرهم لأنهم رهائن فى قبضة ماضيهم – يصبح مثل هذا الحديث محض هراء، وعبث لا طائل من ورائه.

يقول أدونيس : **" لا نعرفُ من نحنُ**

الآنَ ، ومنْ سنكون،

إذا لم نعرفْ من كنَّا. ولذا

سأقصُّ عليكمْ

من كنَّا "[2]

ليس المستقبل هو وحده المنفلت الضائع، ولكن الحاضر أيضا، وامتلاكهما مرهون بأن نحسن قراءة الماضى. حضور المستقبل هنا هو حضور السلب، وهو يساوى الغياب الكامن فى العنوان الفرعى :

أمس المكان الآن

---

(١) كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب، فصول (م.س)، ص ٢٣٢.

(٢) الكتاب : ص ١٠.

فى ضوء هذا قد يفسر حضور "الآن" على أنه حضور حقيقى؛ ولكنه حضور بالقوة، وليس حضورا بالفعل؛حضور بقوة دفع الماضى وليس بصيرورة الحاضر وتحولاته. وربما يكون حضور"المكان"أكثر قوة كما يبدو فى هذا المثال:

" واجاهرُ أنَّ الزمانْ
ليس إلا دماً
يتبجَّسُ من شريان المكان " (١)

وإذا كان المكان يبدو شرياناً يتفجر منه دم الزمان ؛ فإن أبا ديب يرى فى ذلك تحكما من جانب المكان بالزمان وكنهه ومساره. ويربط ذلك بنشأة أدونيس "فى أحضان فكر فلسفى يسند إلى المكان " الجغرافيا" دورا أسمى فى صياغة التاريخ"(٢)، لكن ربما انطوى هذا التفسير على شىء من المبالغة ، إذ إن الشاعريدين فى السياق السابق المكان والزمان كليهما وبدرجة واحدة، إنه لا يرى المكان بمعزل عن الزمان، ذلك أن المكان الذى تتفجر الدماء من شريانه من كثرة ما شهد من أحداث النزف والقمع والقتل ينعكس على الزمان الذى يصبح هو الآخر زمنا للقهر والتسلط؛ زمنا مرقّشا بدماء القتلى والمقموعين. وهذه الرؤية السلبية هى ذاتها التى تدفع الشاعر إلى الأمل فى زمان ومكان آخرين، بل إلى المراهنة على هذا الأمل :

" سأكرِّرُ هذا الرهانْ :
يتقدم نحوى
زمنٌ ضدَّ صحراءِ هذا المكانْ،
وصحراء هذا الزمان " (٣)

تشهد النماذج السابقة على أهمية العلاقة التفاعلية بين الزمان والمكان فى "الكتاب" وهى تكشف عن أن قضية الكتاب المحورية ستكون هى عرض رؤية

---

(١) الكتاب ، ١٨٩.
(٢) كمال أبو ديب : (م. س) ، ص ٢٠٦.
(٣) الكتاب : ص ٥٨.

إبداعية للزمان العربى (التاريخ) فى المكان العربى (الجغرافيا) ، ومن ثم كان العنوان الفرعى "**أمس المكان الآن**" مؤمئا إلى هذا التفاعل الذى بلغ درجة كبيرة سقطت فيها الفواصل بين الكلمات.

❁❁❁❁

(٣) المخطوطة :

على الغلاف الداخلى لـ " الكتاب" نقرأ " **مخطوطة تنسب إلى المتنبى يحققها وينشرها أدونيس**" فنفهم أن هذه حيلة فنية تسمح لصوت أدونيس أن يتداخل مع صوت المتنبى ليستحيلا صوتا واحدا يكون أكثر عمقا وصلابة وقدره لا سيما أنه سيضطلع بمهمة جليلة هى قراءة التاريخ العربى بكل ما ينطوى عليه من تناقضات وتأويلات وصراعات وتداخلات. وهو عمل بحاجة –بالإضافة إلى الصوت المعاصر – إلى صوت تاريخى تتوفر فيه سمات الحضور والحيوية إلى جانب الطاقة الإبداعية التى سينطلق منها ويستند عليها الصوت المعاصر مكونا صوته الجديد الذى سيبدو كأنه ينتمى إلى المستقبل، **فصوت المتنبى هو "أمس" وصوت أدونيس هو "الآن"** أما الصوت المركب فينتمى – كما قلنا – إلى المستقبل. والمخطوطة فى هذا السياق تتجاوز بالطبع معناها الحرفى لترتدى معنى مجازيا شعريا، ذلك "أن العثور على مخطوطة، بالنسبة إلى شاعر، هو قبل كل شىء نزول إلى الأعماق، إلى المناطق المعتمة التى وُلدت ونمت منذ العهود السحيقة بالشعر"[١]. والنزول إلى المناطق المعتمة يعنى أن الصوتين كانا قد اندمجا إلى درجة الالتباس :

" سأُخَيِّلُ حالِى لا بسةً حَالَهْ وأكررُ تلك الجحيمَ
بلفظى – بسيطا ، مستضيئا بما قاله، أتَقَفّى
الضياءَ إلى ذِرْوَاتِ الكتابْ " [٢]

الخيال هنا مطلوب، لأنه بدونه سيظل المتنبى على حاله، أقصد على صورته التاريخية ، رهين زمانه ومكانه، أما الخيال فهو الذى سيذيب الشخصية

---

(١) محمد بنيس : أدونيس ومغامرة الكتاب ، مجلة فصول ، (م.س)، ص ٢٢٦.
(٢) الكتاب ، ص ١١.

التاريخية ليستقطر عصيرها القادر على أن يتسرب إلى صميم حاضرنا، بل ومستقبلنا. الخيال هنا – كما يقول محمد بنيس – "برزخ يلتقي فيه شاعران من زمنين : أمس الآن. إنه مرج البحرين. تتضح الحدود لكى تضيع. والمخطوطة تطلعنا على شيء معلوم للمتنبى وأشياء مجهولة عنه"[١]، أى أنها ستكرر ما قيل بعد إعادة إنتاجه "وضمن مشروع التكرار تنفتح المخطوطة على قارئها، مشروعا كتابيا، يطرح مسألة الكتابة، فى المكان والزمان ، عربيا ، قبل أى شيء آخر"[٢]. بقى أن نشير إلى أن صوت المتنبى هو أحد الأصوات التى تزخر بها المخطوطة، وهى أصوات عديدة سنشير إليها فى موضعها.

يتشكل النص فى "الكتاب" من مجموعة أبواب، يتصدر كل منها أبيات للمتنبى، مما يوحى – منذ البداية– بأهمية هذا الصوت الذى سيشتبك مع الصوت الأدونيسى، أو سيشتبك الصوت الأدونيسى معه، ومن خلال هذا الاشتباك ستتحل رؤيا أدونيس الحلمية إلى رؤية تطل من خلال ثقوب الزى الشعرى مظهرة عورة التاريخ العربى التى تنبجس منها الدماء، وتُلقى على ضفافها الجثث والأشلاء.

أما الفضاء الفيزيائى فى "الكتاب" فينقسم إلى ثلاثة أقسام: يوضع الأول داخل إطار فى منتصف الصفحة وهو ينقسم إلى جزئين : الأول فى أعلى الإطار ممثلا المتن والثانى فى أسفله ممثلا الهامش، ويعد هذا القسم هو أكبر أجزاء الكتاب أهمية سواء من حيث موقعه الذى يتوسط الصفحة، أو من حيث حجم حرفه الكتابى، أو من حيث نسبة انتشاره وحضوره ، ولئن كانت هذه أمور تبدو شكلية إلا أنها تلتقى فى النهاية مع العناصر الدلالية لتعطى القسم أهميته ومركزيته.

أما الخطاب الذى يسود هذا القسم فهو خطاب الذات المتجه نحو الداخل والمتوغل فى الأعماق والمكتنه لأسرار النفس وأغوارها.

---

(١) محمد بنيس : (م. س) ص ٢٦٦.

(٢) نفس الصفحة بالمرجع السابق.

أما القسم الثانى فيقع على يمين الصفحة بحرف كتابى أصغر من حرف المتن فى القسم السابق. ويشع هذا القسم بتكثيف درامى نابع من صوت (الراوى / الرواية) وهى حركة من شأنها أن تساعد على إبراز رؤية الشاعر وبلورتها، وذلك من خلال الارتكاز على الأحداث التاريخية كما تنطق بها كتب التاريخ الإسلامى.

ويقع القسم الثالث على يسار الصفحة، وينطق به صوت المعلق على الأحداث أو الشارح لها، وهو مكتوب بحرف أصغر من حرف القسم الثانى، ومن حيث المحتوى فإنه أشبه بمجموعة من التقارير التى تعين فى كشف مكنونات النصوص فى القسمين الأول والثانى .

❁❁❁❁

من هنا ستكون الصفحة الواحدة محتشدة بأصوات متعددة ومتشابكة، وسيتطلب الاقتراب من النص ثقافة تحاول – على الأقل – أن تقترب من تخوم ثقافة المبدع سواء فى تجليها التراثى أم فى تجليها الحداثى ، أمام هذا النص "سنشعر وكأننا أمام مسرح تاريخى – أنطولوجى – يقف عليه راوٍ، سارداً وقائع وأحداثاً بلغته الخاصة، ثم يأتى شخص ثان يعلق على تلك الأحداث والوقائع من منظور استدلالى مستقل. أخيرا سيكون هناك شخص ثالث، سيقبع خلف هاتين الشخصيتين، وراء الكواليس، قاطعا سير المسرحية / الرواية بتدخله المتواصل فى أحداثها المتسلسلة، وذلك كى يفسر ويشرح ويفكك ما عجم وغُلق واستتر من أقوال الشخصيتين السابقتين بكيفيته الخاصة"[1] مثل هذا النص بحاجة إلى قارئ ذى ذاكرة قوية قادرة على استدعاء ما احتفظت به من مخزون التراث الدينى والأدبى والشعبى والفكرى والفلسفى والتاريخى والثقافى والسياسى. نحن بإزاء نص مفتوح، لذا فهو بحاجة إلى قراءة لا تغلق نفسها فى إطار المبتذل التقليدى والمعروف. "إن الكتابة اللانهائية استنفار للقراءة اللانهائية، وهى تقبل بالمجهول صديقا ورفيقا".[2]

(١) رياض العبيد : السيرة الشعرية مجلة فصول (م. س) ص ٢٧٧.

(٢) محمد بنيس : أدونيس ومغامرة الكتاب (م. س) ص ٢٦٤.

إن الأصوات المتعددة التى تملأ فضاء الصفحة أشبه بمجموعة من القصائد المنفصلة المتصلة، لذا فهى بحاجة إلى قارئ نوعى حتى يستطيع أن يفك شفرتها، وأن يضع يده على مواطن الاتصال والانفصال فيها.

لكن كيف يمكن لهذا القارئ أن يوحد بين هذه الأصوات المتعددة التى يحتشد بها "الكتاب" ؟.

واقع الأمر أن هاجس التوحيد بين المتناقضات لم يعد هو هم الشاعر ولا هم القارئ ، بل لعل بلوغ الشعر مرحلة الرشد يجعله معنيا بإبراز التناقضات والانشراخات أكثر من عنايته بتجسيد الفجوة بينها. هو يعمد إلى إلقاء الضوء عليها لعله يصدم بذلك القارئ فيفيق على التناقضات التى يعيشها، لقد أصبح الشعر "أكثر إخلاصا لإدراكه الجوهرى لعمق التناقضات والنزاعات والصراعات ، فمال إلى تجسيد ذلك بقصيدة الأصوات المتعددة ، والحواشى والهوامش."[1] لذا فإن استراتيجية الخطاب فى هذا النص ستواصل أعمال التشعب والتشظى كى تدفع به بعيدا وعميقا "فى مجاهيل خصبة وجديدة فى باطن اللغة وجمالياتها وآليتها البصرية والسيكولوجية"[2]. يبرز هذا التشعب والتشظى وجود ثلاثة خطابات مستقلة على فضاء الصفحة، أولها داخل الإطار ويمثل خطاب الذات، والثانى على يمين الإطار ويمثل صوت الرواية، والثالث على يساره ويمثل صوت المعلق على الأحداث، الشارح لها. بالإضافة إلى هذا توجد بعض الإشارات الكتابية التى تؤكد استقلالية كل خطاب، منها ما سبق أن أشير إليه من تميز كل منها بمساحة معينة على فضاء الصفحة كما سبق أن أشير ؛ فضلا عن تميز كل خطاب بحرف كتابى. غير أن تعدد الأصوات واستقلالها لا يعنى بالطبع انفصالها، فالعمل فى مجمله منظومة واحدة تنتهى إلى التكامل، لكنه التكامل الذى لا يلغى التعدد والتنوع والتوازى والاشتباك، بل لا يلغى التناقض والانشراخ، وفى هذا يكمن سر زخم "الكتاب" وعمقه. فالتواريخ الوجدانية للذات والتى

---

(١) كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب (م. س) ، ص ٢٣١.

(٢) رياض العبيد : السيرة الشعرية (م. س) ، ص ٢٧٦.

تتشكل داخل الإطار ، لا تنفصل عن الأحداث التاريخية عن يمينه ، ولا عن صوت المعلق عن يساره.

ولئن بدا ما كتب بعد ذلك تحت عناوين: "فاصلة استباق" و "الهوامش" و"الأوراق" و "الفوات فى ما سبق من الصفحات" مستقلا عن جسد الرواية/ المسرحية إلا أنه يدور فى النهاية حول موضوع الكتاب ويدعم مشاهده، ويعزز صوره، ولعل الشاعر أراد من وراء كتابة هذه الفصول سد ما قد يكون قد تصوره ثغرات فى "الكتاب".

✿✿❀❀

(٤) المتنبى :

يقول أدونيس :" لقد خلق المتنبى طبيعة كاملة من الكلمات، فى مستوى طموحه: ترجّ، تتقدم ، تجرف ، تهجم، تقهر، تتخطى" المتنبى روح جامحة، تياهة، تتلاقى فيها أطراف الدنيا. إنه وحيد، بل الوحيد، فوحدته قدر محتوم لأن الإنسان خليل نفسه. كل متفرد وحيد. كل وجود خلاق وحيد ... المتنبى وحدة غاضبة لا يرضيها شيء .. ذلك أن هذه وحدة الصداقة مع الأطراف القصية: الانتصار أو الموت، وحدة التعالى والمطالب الكبرى والاتصال بينابيع القوة والسيطرة على العالم وتغييره. إنها الوطن الأرحب.. صديق القلق والريح .. غير الناس كأنه ليس منهم .. كيانه مرهون بما لا نهاية له، بما يجل عن التسمية، بالمدى المتطاول الذى يقصر، مع ذلك ، فى عينيه. إنسان المتنبى موجة لا شاطئ لها – دائما على حركة. إنه أول شاعر عربى يكسر طوق الاكتفاء والقناعة، ويحول المحدودية إلى أفق لا يحد، شعره للحركه ، للحرارة ، للطموح للتجاوز ، إنه طوفان بشرى من هدير الأعماق، والموت هو أول شيء يموت فى هذا الطوفان" (١)

لو حاولنا أن نستبدل فى الاقتباس السابق اسم أدونيس باسم المتنبى، وأعدنا القراءة لوجدنا أن العبارة فى صورتها المعدلة أصدق منها فى صورتها الأصل. وهذا إن دل، فيدل على أن أدونيس كان يحب أن يرى ذاته منعكسة على

(١) أدونيس : مقدمة للشعر العربى ، دار العودة ، بيروت، ط٤ ، ١٩٨٣، ص ٥٦، ٥٧.

مرآة غيره، أكثر مما هو معنى برسم صورة لهذا الغير، وكأنه كان يتخذ من الآخر وسيلة لغاية فى نفسه؛ وهى اكتشاف ذاته، لا سيما إذا انطوت شخصية هذا الآخر على ملامح تتجاوب مع الرؤية الأدونيسية بعامة. يلتقط أدونيس هذه الملامح ويضعها تحت المجهر، فيرى فيها نفسه أو بعضا من نفسه، فإذا أراد أن يسجل، اختلطت ملامح الآخر بملامح الذات، وقد يحدث فى زحمة الانفعال أن تتقلص ملامح الآخر وتطغى ملامح الذات، فيأتى التسجيل فى ظاهره راسما صورة الآخر فى حين أن صورة الذات تقبع فى الخلف تمسك بالخيوط وترسم الخطط وتحدد الأهداف.

أدونيس عرف الآخر من خلال آخر؛ هو نفسه يحدثنا عن أنه اكتشف أبا نواس من خلال قراءته "بودلير" ، كما اكتشف أبا تمام من خلال إطلاعه على "مالارميه" . الأمر الذى دعاه إلى أن يصف الأول بأنه "بودلير العرب" والثانى بأنه "مالارميه العرب".[1]

الذى يعرف الآخر من خلال آخر ، يسهل عليه أن يعرف نفسه من خلال الآخر، لا ضير ، بل ربما كان هذا هو الشأن الطبيعى، فالإنسان قد يكتشف نفسه بصورة أكثر عمقا من خلال تأمل الآخرين، غير أن أدونيس كان يتجاوز تأمل الآخرين إلى فرض ذاته عليهم، من هنا جاءت الصورة التى رسمها للمتنبى أقرب إلى ملامحه هو من ملامح المتنبى[2].

بلغت درجة التوحد فى الهوية مداها البالغ فى "الكتاب" وذلك حين اختلط الصوتان: المتنبى وأدونيس فأصبح كل منهما ينطق من خلال الآخر، ومن خلال امتزاج الصوتين : القديم الضارب فى الأعماق والمعاصر المحلق فى الآفاق ، تكون صوت جديد ، ليس هو المتنبى، وليس هو أدونيس، ولكنه صوت أغنى وأعمق وأشمل لأنه ينظر إلى الحاضر وهو يقف على أرض الماضى، فى ذات الوقت الذى يتأمل فيه الماضى من خلال صورة الحاضر، ويحاول أن يرى صورة الحاضر بمقارنتها بصورة الماضى، وما إذا كانت الأولى امتداداً متطوراً

---

(١) أدونيس : مقدمة للشعر العربى. ص ٤٧.

(٢) ليس الأمر قاصرا على المتنبى،ولكن هذا شأن أدونيس مع كثير من الشخصيات التى يتناولها بالدرس. انظر على سبيل المثال صور أبى نواس وأبى تمام وأبى العلاء فى المرجع السابق،ص٣٧: ٦٤.

للثانية، أم تكراراً لها. بعبارة أخرى، هل الحاضر يُستنسخ من خلايا الماضى ، أم تتم ولادته بشكل طبيعى ليكون له امتداده كما له ارتباطه.

رغم اعترافنا بدرجة التوحد البالغة بين صوتى أدونيس والمتنبى، إلا أن أولهما قد يفرض نفسه أحيانا على الثانى ، مما يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه من طغيان صورة الذات على صورة الآخر، وهو ما يخل بتوازن معادلة مزج الصوتين، ذلك أن سطوع أحدهما وخفوت الآخر ينعكس سلبا على عمق الصوت الهجين ورحابته، وها نحن نرى فى هذا المشهد الذى – تُرسم فيه صورة الأب – نرى وجه أدونيس أكثر مما نشهد وجه المتنبى:

كيف يُنْعَى إلى كُوفَةِ الوجدِ سَقَّاؤُها ؟
لم يغبْ عن مدارى إلا
صورةً، كيف أروى فلكاً دارَ فيهْ؟
إنهُ الكونُ يُوغلُ فىّ، ولا وَحْىَ ، كلا ، لن
أقول : السماء
تتغطى بأنفاسه،
سأقول : رؤاه وشعرى بيتٌ لهذا الفضاء.
لا تقص علىَّ خُطاه ، يديه
لا تقلْ صمته
فأنا أعرف الخبزَ والماء،
والجبهةَ العالية.
هل شممتَ الفِراشَ الذى مات فيه ، الرماد
الذى مات فيه ولمست عباءته الحانية؟
أتُرى أذَّن الماء؟ والحى : أطفاله ، النساء،
المعزون – من أين ؟ من هم ؟
هل خرجت إلى قبره
واحتضنت الحجار ، التراب ، الكفن ؟
أتوسل ، يا كوكب الحب ، قل لى :
كيف كانت سماء الوطن ؟[1]

---

(١) الكتاب : ص ١٤٠

الأب فى هذه الصورة يُحتفى به احتفاء كبيرا، ويبدو أن أثره على الابن كان عظيما، وهو ما لا يُعرف عن علاقة المتنبى بأبيه، بل العكس هو الصحيح. ذلك أن المؤرخين والنسابين قد حدثوا أن كل ما يعرفونه عن أبى المتنبى أنه كان سقاء بالكوفة. أما المتنبى نفسه فقد أعرض فى شعره عن ذكر كل من أبيه وجده، ويذهب طه حسين إلى أبعد من هذا حين يشك فى نسب الرجل ، وذلك حين يزعم أن المتنبى لم يكن يعرف لنفسه أبا[1].

الأب فى المقطع السابق يبدو مثل كون كبير توغل فى وجدان الابن، وترك بصماته فيه. أما الابن فإنه فى تتبعه لذكريات الأب، يبدو مرهف السمع له، شاعرا بحنين جارف إليه، يجله حيا فى شموخه وإبائه ، ويحن إليه ميتا متلفعا بأكفانه، وهذه الصورة لا تلتقى مع الصورة التى عرفناها عن أبى المتنبى، غير أنها تتصل اتصالا وثيقا بما حدَّثنا به أدونيس نثرا عن أبيه وذلك حين قال إنه "كان ظلا جميلا .. مسكونا بلطف التصوف ونعمته – بتلك الغبطة التى تُحرر الإنسان من داخل، وتجعل منه ينبوع محبة وتسامح. وفى هذا كان أبى الخميرة التحررية الأولى فى مسار فكرى وعملى. كان ضوئى الأول"[2]. أما كمال أبو ديب فيرى فى المقطع الشعرى السابق "تداخلا نصيا حادا ومضيئا مع نصوص كتبها أدونيس فى موت أبيه" أما عبارة " الرماد الذى مات فيه" الواردة بالمقطع فيرى فيها إشارة شديدة الوضوح إلى موت أبى أدونيس الذى مات فعلا محترقا بالنار. وعن تاريخ واقعة الموت كما يصورها المقطع يقول أبو ديب إنه " لا يعرف له أصلا فى تاريخ المتنبى ، فيما نعرف أنه متأصل فى تاريخ أدونيس"[3] .

---

(١) عن نسب المتنبى من جهة أبيه راجع: طه حسين: مع المتنبي، دار المعارف بمصر (د.ت) ص١٢: ١٦. وعن تفنيد رأى طه حسين فى هذا الصدد راجع محمود محمد شاكر : المتنبى ، دار المدنى بجدة، مكتبة الخانجى بمصر ، ١٩٨٧م ، ص ٤١١ : ٤٣٣.

(٢) أدونيس : الشرع والشعر : مجلة فصول ، مج ١١ ، ع ٣ ، خريف ١٩٩٢ ، ص ٦٦.

(٣) كمال أبو ديب : (م. س) ، ص ٢٢٥.

يقلل إلى – حد ما – من ارتفاع النبرة الأدونيسية ما يتضمنه الكتاب من أصوات متعددة ؛ تختلف وتتجانس ، تتعارض وتتآلف ، بحيث تصبح أشبه بمعزوفة يسهم فى عزفها العديد من الآلات ، وتُصدر بدورها العديد من الأصوات والإيقاعات ، بل لعل هذا يصح على مستوى الصوت الواحد الذى يتحرك فى أكثر من مجال فكرى، وفى أكثر من اتجاه شعورى، دون أن يعد هذا من قبيل التناقض، بل لعله يحسب على ما ينطوى عليه الصوت الواحد من زخم وثراء وتعدد وتنوع. وأدونيس حين يوهمنا أنه يحقق مخطوطة للمتنبى، فإنه لا يمنح المتنبى امتيازا على بقية الأصوات التى يحتشد بها الكتاب، ذلك أنه "يسبك سبيكة شعرية تجسد تناولا تخيليا فذا للزمان والمكان محتشدين بعشرات الوجوه والشخصيات والأصوات والنبرات والإيقاعات والصور المتجانسة المتضاربة فى آن." [1]

صحيح أن صوت أدونيس يتوزع عبر الأصوات العديدة التى يحتشد بها "الكتاب"، ويكون حاضرا فيها جميعا، لذا ليس صحيحا ما ذهب إليه كمال أبو ديب من أن "صوت أدونيس الشخصى .. هو أشد الأشياء خفاء فى "الكتاب" وأكثر الأصوات صعوبة وصول إليه"[2] ، ذلك أن هذا الصوت يلاحق القارئ فى كل صفحة ، وأبو ديب نفسه يقر بهذا الانتشار للذات الأدونيسية فى الكتاب وذلك حين يقول :"وقد يجد البعض فى هذا الانتشار الكلى للذات عبر نسيج النص وأصواته إفراطا فى إغداق الذات على العالم، وتقليصا للحيوية المسرحية والتعددية فى النص، وقد يراه البعض تجسيدا لنرجسية جامحة " ورغم هذا الاعتراف المقنع إلى حد ما ، فإن أبا ديب لا يحب أن يرى الأمر بهذه الصورة ولكنه يحب أن يراه "فعل إبداع لساحر ينفخ من روحه فى كائناته كلها فيمنحها حياة جديدة وفتنة لم تكن لها."[3] .

يذكر المقريزى فى ترجمته للمتنبى أنه " قيل له : على من تنبأت؟ قال: على الشعراء. فقيل :لكل نبى معجزة ، فما معجزتك ؟ قال قولى:

---

(١)كمال أبو ديب : (م. س) ، ص ٢٤٣.　　(٢) المرجع السابق ، ص ٢٤٣.

(٣) نفسه ، ص ٢٤٦.　　(٤) محمود محمد شاكر : (م. س) ص ٦٨٨.

ومِنْ نَكَدِ الدُّنْيا على الحُرِّ أنْ يَرَى عَـدُوا لـهُ مـا مِـنْ صَـدَاقَتِه بُـدُّ[1]

نبوة المتنبى الشعرية هى أحد المناطق التى جذبت أدونيس إلى تبنى صوت المتنبى، فشعر أدونيس نفسه يرتبط ارتباطا وثيقا بالنبوة كما سبق أن أسلفنا. والمقطع التالى نموذج لامتزاج الصوتين متنبئين بنبوءة واحدة :

كيف لى أنْ أرُدَّ النبوءةَ – تأتى
فى قميصٍ من الضوءِ ، تُلقى وجهَهَا فى
يدى، وتنفثُ أسرَارَها فى عُروقى؟
وأنا من تنَبا شعرا
انظروا : إنها الآن تفرشُ لى ساعديها
وتُسكننى دارَها
كيف لا أتبطَّنُ أغْوارها؟
وأنا من تنبأَ شِعرًا. [2]

إذا عدنا إلى النص الأول الذى اقترحنا فيه استبدال اسم أدونيس باسم المتنبى وتأملنا السمات التى يراها أدونيس فى المتنبى، أو بالأحرى فى أدونيس لوجدنا: الطموح ، التخطى ، التجاوز ، الجموح ، الوحدة ، التفرد ، الخلق ، الغضب ، التعالى ، القلق ،... بالإضافة إلى كونه " موجة لا شاطئ لها" و"طوفاناً بشريا" و"متصلا بينابيع القوة والسيطرة" و " خالقا لطبيعة كاملة من الكلمات" و "صديقا للأطراف القصية" – إذا تأملنا هذه السمات أدركنا لماذا كان اختيار أدونيس للمتنى بالذات، إذ هو أقرب صوت شعرى من حيث احتواؤه على السمات السابقة إلى فكر أدونيس ووجدانه، وهو أيضا أخصب تربة يمكن أن يستنبت فيها أدونيس رؤاه وهواجسه وكوابيسه وأحلامه. المتنبى بئر عميقة، وأدونيس يستطيع أن يجد فيه كل ما يتجاوب مع همومه المعاصرة.

---

(١) محمود محمد شاكر : (م . س) ص ٦٨٨.

(٢) الكتاب : ص ١٩١.

(٥) النبـــوة :

رأينا كيف ساهم أدونيس فى تحريك دلالة كلمة "الكتاب" ، وعدم تثبيتها عند دلالة السماوى من الكتب ، لتشير إلى كتب من نوع آخر ينهض بعبء تأليفهـــا بشر موهوبون يعالجون فيها ما يرونه ملحا من قضايا الواقع الإنسانى، عارضين من خلالها آراءهم ورؤيتهم ورؤاهم. أيسر من هذا تحريك كلمة "النبى" لتشير – كما ورد فى بعض معانيها بالقاموس– لا إلى الإنسان المرسل من قبل الله لتبليغ رسالة إلى قومه فحسب ، ولكن إلى هذا الإنسان الألمعـــى الـــذكى، ذى الحـــس المرهف والحدس الصائب الذى " يظن بك الظن كأن قد رأى وقد سمعا" على حد قول الشاعر العربى. وقد يجد هذا الإنسان نفسه مسكونا برسالة يريد أن يبلغها، فإذا توفرت لديه القدرة فإنه قد يتقمص شخصية نبى، وقد ترد فى ثنايا رســـالته ألفاظ وتعبيرات ودلالات تشف عن هذا. ولعل نيتشه كان واحدا من هؤلاء، وذلك حين تقمص شخصية "زرادشت" وأخذ ينطق على لسانه بما يراه طريقا لصـــلاح الكون والعالم والإنسان(١). أما كتاب " النبى" لجبران خليل جبران فأشهر من أن يشار إليه فى هذا المجال(٢) ولعل صلاح عبد الصبور كان قد تأثر بهذا الكتـــاب أكثر مما تأثر بالإنجيل، وذلك حين التقط صيغة "أقول لكم" ليلقى مـــن خلالهـــا تعاليمه ذات المسحة النبوية فى قصيدة طويلة من ديوانه الثانى الذى يحمل اســـم هذه القصيدة.(٣)

أما " على أحمد سعيد" فقد اختار لنفسه اسم "أدونيس" وهو اسم إله، واختار لعمله موضع الدرس اسم "الكتاب" واختار لصوته " المتنبى" لكى يلقى من خلاله قيمه وتعاليمه(٤)، ومن السهل بعد ذلك أن نعثر على إيماءات النبوة وإيحاءاتهـــا، بل وتصريحاتها منتثرة على صفحات " الكتاب". نراه يقول محددا طبيعة علاقته بقومه التى تقوم على الاتصال / الانفصال :

---

(١) راجع : فريديريك نيتشه : هكذا تكلم زرادشت ، ترجمة فليكس فارس ، دار القلم ، بيروت ، (د.ت).

(٢) راجع : جبران خليل جبران : النبى ، ترجمة ثروت عكاشة، دار المعارف. القاهرة ، ط٤.

(٣) راجع القصيدة : بديوان "أقول لكم" ، دار الشروق ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٨٢، ص ٧٣ : ٩٠.

(٤) لاحظ العلاقة بين "المتنبى" و " النبوة"

"آيتى أننى منهم – بشرٌ مثلهمْ

ولكننى

استضىءُ بما يتخطى الضياءُ

آيتى أنهم

يقرأون الحروفَ ، وأقرأ ما فى الخفاء"(1)

فهو وإن كان ينتمى إلى البشر العاديين إلا أنه يفارقهم بما أوتى من قدرات قد تصل إلى حدود المعجزات، وذلك حين يستضىء بما يتجاوز الضياء الذى يستضيئون به، وحين يمتد بصره، ويُرهف سمعه فيرى مالا يرون، ويسمع ما لا يسمعون، ويصبح بملكاته قادرا على قراءة ما يعجزون عن قراءته مما يخفى ويستتر. إنهم ينتمون إلى الضياء، وينتمى هو إلى الخفاء. "والضياء / الخفاء" فى اللغة الأدونيسية يمثلان ثنائية ضدية، ذلك أن الأول رمز للوضوح والسطوع واليقين ، بينما الثانى رمز للتيه والشك والالتباس؛ الأول قرين الرؤية البدائية الأحادية، والثانى قرين الرؤية المركبة الاحتمالية. لا نعجب إذن حين يقرر الشاعر أنه يكره " الضياء" ويحب " الخفاء":

"وأنا أتَقَلَّبُ فى ذات نفسى ، أردِّدُ :

كلاَّ، لا أحِبُّ الضياء /

لا لشىءٍ سوى أنه كاشفٌ ...

كم أرددُ فى ذات نفسى

أحب الخفاء"(2)

هم بشر عاديون، بحاجة فقط إلى الضوء الساطع الذى يكشف لهم سطوح الأشياء وقشورها كما يكشف لهم الدلالات الحرفية فى اللغات ، ولأنه مفارق لهم فإن قراءته تتجاوز الحروف إلى ما هو مكنون فى أحشائها من مجازات

---

(1) الكتاب ، ص ٢٥١.

(2) الكتاب ، ص ٦٦.

وإيماءات وأسرار. لذا نجده يؤكد هذه المفارقة التى تضفى عليه سيماء النبوة فى قوله : ... **طريقى**

فى الكلام القريب

وقصدى فى أبعد الكلمات .

يقرأون ولا يفهمون

إنهم أحرقٌ ، وأنا غابةٌ من لغات (1)

لغته إذن ليست لغة عادية، بل إنها كما يصفها **لغة نبوية** :

".. لست من هذه اللغة النبوية إلا

لأن موازينها

وتفاعيلها وتصاريفها

لغةٌ للهجوم وأنشودةٌ للهجوم " (2)

وألمه أيضا ليس ألم البشر العاديين الذين تؤرقهم مطالب العيش اليسيرة، إنه ألم عميق يليق بأصحاب الرسالات. فهو كما يصف نفسه بأنه " **نبوى الداء**"(3). وهو حين يقول : "**إننى نبى وشكاك**"(4) فإنه يحدد ملامح نبوته التى تتبسم بالشك والتيه، بل إنه يتخذ من "التيه" منزلا لا يشعر بالأمان إلا وهو داخل فيه. بل إن هذا التيه هو "المحراب" الذى يتدفق عليه فيه فيض الأسرار:

"ينزل الشاعر فى التِّيه،

كمن ينزل بيتا،

هكذا يحمله الكون إلى محرابه،

ويرى السِّرَّ عيان"(5)

تلتقى كلمات " التيه – المحراب – السر" لا لتشير إلى خصوصية عالم الشاعر فحسب، بل لتكشف عن الملامح النبوية فى هذا العالم ، فهو بما أوتى من

(1) الكتاب : ص ١٢٢.
(2) الكتاب ، ص ١٠٠.
(3) الكتاب : ص ١٦٥.
(4) الكتاب : ص ٣٥٦.
(5) الكتاب : ص ٢٠٣.

قدرة ، يتجول فى الأماكن غير المأهولة ، ويتلقى الأسرار غير المبذولة، ولئن كان "شاعر" على محمود طه قد :

هبط الأرض كالشُّعاعِ السَّنِيِّ بعصا ساحرٍ، وقلبِ نَبِيِّ[1]

فإن الشاعر هنا لا يستطيع أن يتخذ من الأرض منزلا ، ذلك أن الأرض تعنى أنه قد وجد مرساته، وعليه من ثم أن يهدأ ويستقر ليحيا حياة البشر العاديين، ويهتم بهمومهم. وكما أن الاستقرار على الأرض هو بمثابة السجن للطيور الطليقة، فكذلك هو بالنسبة للشعراء من أصحاب الرسالات. إن الأرض فى قاموس أدونيس مثل الضياء، وهو كما يكره الضياء ويحب الخفاء، فإنه يكره الأرض ما دامت تعنى الثبات المرادف للجمود، ويحب أن يحيا فى "التيه" متحولا، جواب آفاق. هو فى هذا مثل الموج فى قول شاعر فارسى "**الموج إن يهدأ يمت**" أو مثل السندباد فى قول صلاح عبد الصبور: "**السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت!!**" [2]

شاعر على محمود طه قد " هبط الأرض" بصيغة الماضى، أما شاعر أدونيس فـ "ينزل فى التيه" بصيغة المضارع التى تعنى وجوب استمرارية إقامة الشاعر فى هذا المنزل، وحياة الشاعر مرهونة بإقامته فيه. فإذا شاء لنفسه الراحة والاستقرار وآثر أن يهبط على الأرض، فإنه يكون قد حكم على نفسه بالموت.

لكن إذا كان شاعر أدونيس "ينزل فى التيه" فإنه يعود ليُحمَلَ على أجنحة الكون حيث "محرابه" الذى يتلقى فيه الأسرار. لا يخفى أن صيغة " المحراب" فى هذا السياق تتداخل نصيا مع بعض نصوص القرآن[3]، وهو تناص يؤكد ملامح نبوة الشاعر، وذلك بجعل مكان إلهامه وتلقى أسراره هو ذات المكان المرتبط فى الأذهان بإقامة الأنبياء وأصحاب المعجزات. وأدونيس يجيد لعبة التناص ليومئ بها إلى ما يرمى إليه. وهو فى المثال الأول الذى أوردناه فى هذه الجزئية "**آيتى أننى منهم – بشر مثلهم / ولكننى / أستضىء بما يتخطى الضياء...**" يتداخل مع النص

---

(١) على محمود طه : الملاح التائه، دار العودة ، بيروت ، يناير ١٩٧٢، ص١١.

(٢) صلاح عبد الصبور : الناس فى بلادى ، دار الشروق ، بيروت ، ط٦ ، ١٩٨١ ، ص ٨.

(٣) – "... كلما دخل عليها زكريا المحراب وجد عندها رزقا .." آل عمران / ٣٧.

– " ... فنادته الملائكة وهو قائم يصلى فى المحراب..." آل عمران / ٣٩.

القرآني الناطق بلسان الرسول ﷺ: " إنما أنا بشر مثلكم يوحى إلي ..." [1] ليؤكد على ثنائية الاتصال / الانفصال في علاقته بقومه.

قلنا إن " شاعر" علي محمود طه قد "هبط الأرض " وهو بهبوطه لم يعد يأمل في صعود. أما شاعر أدونيس فإنه ما إن "ينزل" حتى يعود محمولا إلى محرابه، هو لا يطيق استمرار الاستقرار، فهذا في عينه هو الجمود والموت. لذا فإن هبوطه سرعان ما يئول إلى صعود، وصعوده سرعان ما يتحول إلى هبوط. إنها مشاعر الحيرة والقلق والتيه التي تستولي على وجدان الشاعر، والتي تمده في ذات الوقت بسر الوجود :

حيرتي فيَّ مِنِّي ، -

لا أرى من مكانٍ

لضيقٍ وكرهٍ

لكنني أتناسى وأهملُ :

لا راية لا حدودْ

وكأني صعودٌ يقول الهبوطْ ، هبوطٌ يقول

الصعودْ [2]

وهذه الحركة التي لا تكف عن الصعود والهبوط تؤكد أن الهاجس الشعري المختلط بالهاجس النبوي لدى أدونيس ليس هاجسا متعاليا؛ إنه يصعد إلى أعلى فقط ليتلقى الأسرار، ثم يعود هابطا بها إلى قومه لعلها تنفذ إلى مسامعهم ومسامهم فتطهر حياتهم.

والحركة الصاعدة الهابطة هي حركة ذات ملمح نبوي ، فالأنبياء هم الذين يخلون بأنفسهم لتتاح لهم الفرصة للاتصال بالسماء، ثم ما يلبثون أن يعودوا إلى أقوامهم بما تلقوه من وحي. وحين يكرر الشاعر صيغة "آيتي .." في قوله: **"آيتي أنني منهم / بشر مثلهم /ولكنني /أستضيء بما يتخطى الضياءُ / آيتي أنهم يقرأون الحروف ، وأقرأ ما في الخفاء"** فإنه يؤكد هذا الجانب النبوي. يؤكد كذلك

(١) الكهف / ١١٠. (٢) الكتاب : ص ٢٤٦ .

انفصاله عن قومه واتصاله بهم، فهو منهم وليس منهم، هم يقرأون الحروف أما هو فيقرأ ما فى الخفاء، أو هم "يقرأون ولا يفهمون" أما هو فـ "غابة من لغات" لقد توحد الشعر بالنبوة حتى استحالا إلى قوة لا يملك الشاعر أن يردها:

كيف لى أنَّ أردَّ النبوءةَ - تأتى
فى قميص من الضوء ، تُلقى وجهها فى
يدى ، وتنفثُ أسرارَها فى عروقى؟
وأنا من تنبأَ شعراً
انظروا : إنها الآن تفرشُ لى ساعديها
وتُسكننى دارها
كيف لا أتبطّن أغوارَها؟
وأنا من تنبأ شعراً .[1]

الربط بين الشعر والنبوة أمر عادى بحكم ما بينهما من أوجه شبه[2]، غير أن هذا الربط كان قد اتخذ عند أدونيس صورة أعمق من مجرد أوجه الشبه هذه.

يشير أدونيس وهو بصدد الحديث عن الثورة القرمطية وتقديمها للعقل على النقل ، وللباطن على الظاهر- يشير إلى أن هذا أدى " إلى إنكار الدين والنبوة .. وإلى القول بالنبوة المستمرة" ويعرِّف النبوة المستمرة بأنها "شكل من أشكال نفى النبوة الإسلامية من حيث إنها خاتمة النبوات"، ثم يقرر ما يؤمن به القرامطة من عدم اقتصار النبوة على فترة الوحى، "وإنما هى ، دون زمان، ولا نهاية لها. فهى نور أبدى قد يتجسد فى شخص ، وقد يظل فى مقره الإلهى ، لكنها نور

---

(١) الكتاب : ص ١٩١.

(٢) نضيف إلى ما سبق ذكره فى هذا الصدد قول صلاح عبد الصبور :"إن الفلاسفة والأنبياء والشعراء ينظرون إلى الحياة فى وجهها، لا فى قفاها (إذا استعرنا تعبير كامى)، وينظرون إليها لا كشذرات متفرقة فى أيام وساعات، ومن هنا فإن همومهم يختلط فيها الميتافيزيقيا والواقع، والموت والحياة ، والفكر والحلم، وكثيرا ما تثقل وطأة هذه النظرة الكاشفة الثاقبة على نفوسهم، وينتابهم الشك فى إمكان الإصلاح، ولذلك فإن فى حياة كل شاعر أو نبى أو فيلسوف لحظات من اليأس المرير أو الاستبشاع الشامل للواقع والطبيعة".

صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر ص ١٣٦ – ١٣٧

مستمر"[1].

ونراه فى موضع آخر يوضح هذا الكلام الواضح بما هو أوضح ، إذ يقول: "ولئن كانت النبوة المحمدية خاتمة النبوات، فإنها خاتمة الظاهر، ذلك أن لها ما يتممها فى الباطن وهو الإمامة أو الولاية.. وهكذا يكون الإمام ينبوع المعرفة الكاملة فيما وراء النص .. فالإمامة هى الحضور الإلهى المستمر الذى يحول دون تشيؤ الحقيقة فى مؤسسات وتقاليد وتشريعات.. ومن هنا يعطى القول بالباطن للدين حركية لا تتناهى ، لأنه يصبح فى المنظور الإمامى، تحركا فى اتجاه ما لا ينتهى"[2].

والذى لا شك فيه أن أدونيس كان قد تأثر بهذا الفكر، وما توحيده بين الشعر والنبوة بالشكل الذى سلف، والذى تجاوز كما قلنا حدود أوجه الشبه العادية إلا نتيجة تأثره بما قيل عن النبوة المستمرة. ولعل هذا التأثر كان قد بلغ مرحلة أكبر، مما دفع أمينة غصن إلى أن تطلق حكمها الذى لا يخلو من غمز قائلة :"إنه أدونيس الكاتب الداعية صاحب المهمة الرسولية والدور النبوى الطوباوى الذى لا يزال يتعامل مع المقولات التاريخية على نحو لاهوتى"[3] ، لكن الغريب والدال – كما يرى أبو ديب "أن أدونيس يختار لتجسيد انتهاء دور النبوءة رجلا اشتق وجوده أصلا من دور النبوءة الذى لعبه"[4]. هذا الرجل هو أبو الطيب المتنبى.

وبالرغم من الوشائج الممتدة بين المتنبى التاريخى والمتنبى الذى يوهم أدونيس أنه يحقق مخطوطة تنسب إليه، فإن أدونيس "يخضع المتنبى لتحولات جذرية ويموضعه فى كينونة جديدة، فيما يحافظ غالبا على مقومات تاريخه الشخصى"[5]

---

(١) أدونيس : الثابت والمتحول ،جـ٢، تأصيل الأصول، دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢ ص ٢٠٩.

(٢) أدونيس : المرجع السابق ، ص ٩١.

(٣) أمينة غصن : هوية أدونيس السرية. مجلة فصول (م.س) ، ص ١٩١.

(٤) كمال أبو ديب : (م – س) ص ٢٣٢

(٥)كمال أبو ديب : (م . س) مرجع سابق ، ص ٢٢٤.

ثانياً : استراتيجية المكان / الزمان

المكان والزمان معا يمثلان الوعاء الذى يحتوى وجودا ما، غير أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى يمنح هذا الوجود المعنى، إذ لا قيمة لمكان ولا لزمان بدون الإنسان. ومعاينة الوجود الإنسانى فى "الكتاب" تتجلى من خلال العلاقة بين المكان والزمان، وهو أمر يمكن التنبؤ به قبل الولوج إلى عالم "الكتاب" وذلك من خلال العنوان الفرعى "أمس المكان الآن" والذى يأتى المكان فيه فى موقع يتوسط زمنين "أمس" و "الآن".

ينسج الشاعر أحد خيوط رؤيته من خلال تناول عنصرى المكان "الجغرافيا"، والزمان " التاريخ. وتأتى كلمة "الأرض" لتصبح أكثر دلالة فى التعبير عن المكان. يُسقط الشاعر على هذه "الأرض" أحلامه وهمومه. وهو ينوع فى استخدامه لهذه الصيغة، ما بين الإشارة إليها (هذه الأرض) ، أو إضافتها إلى ياء المتكلم (أرضى)، أو نا المتكلمين (أرضنا) كما يبدو - على الترتيب - فى هذه الأمثلة الثلاثة :

١ - **من أين يجىءُ الضّوءُ ، وكيف يجىءُ لهذى**
الأرضِ المنقوعة
بدمِ التاريخْ

٢ - **أتحملُ أعباءَ أرضى**
أحلامَها والهمومْ
غيرَ أنِّى لا أتقدمُ _ أمشى ، كأنِّى
فى القّيْد أمشى.
أتُرانى عَرَّافَ هذا الغبارْ،
ونحاتَ هذى الغيومْ؟.

٣ - **أوِ من أرضنا وواهًا عليها**
أبَدٌ من قيود
سابحٌ فى أبدْ[1]

---

(١) أدونيس : الكتاب .. الصفحات على الترتيب هى ١٥١، ١٦١، ١٦٢.

المثال الأول يتشكل عبر بنية فكرية يائسة ، إذ ترى الأرض وقد سالت فيها أنهار من الدماء حتى أصبحت منقوعة (أى مشبعة) بالدم الذى سال من الأشلاء عبر التاريخ، لقد ماتت الأرض هى الأخرى حين أصبحت مقبرة للقتلى، ومن ثم فإنه لا يرجى منها أن تزهر أو أن تضىء. يأتى التعبير عن هذا المعنى من خلال الاستفهام الذى يفيد الاستبعاد، ويتأكد الاستبعاد من خلال تعدد الأدوات: "من أين .. وكيف .."

الإحساس باليأس من أن تزهر الأرض أو أن تضىء، هو الذى يجعل الشاعر يتوجع فى المثال الثالث، بل ويتأوه على ما جرى لهذه الأرض التى تبدو هذه المرة رهينة قيود أبدية لا أمل فى التحرر منها، وكأن هذه الأرض هى التى تسعى للوصول إلى هذه القيود، وكأن هذه القيود هى وسيلتها للتحرر، إذ تسبح من خلالها فى محيط من القيود التى تفضى إلى محيطات أخرى لا نهاية لها. هلى يريد الشاعر أن يقول بأن اعتياد الناس على القيود عبر موجات زمنية متتالية، وحقب متطاولة، جعلهم يعتادونها، بل أصبحوا يستعذبونها، ويرون حريتهم فى عبوديتهم. ومن ثم تكون مهمة الشاعر الذى يسعى إلى فك هذه الأغلال ، أو حتى التنبيه إليها جد عسيرة، ولا يصبح ثمة مخرج سوى إطلاق الآهات والتأوهات.

إن الشاعر الذى يتحرك بهاجس النبوءة فى المثال الثانى يشعر بأنه يتحمل أوزار هذه الأرض وأعباءها ، همومها وأحلامها، وهو يود لو استطاع أن يطهرها مما تعانيه ، ويبرئها مما تقاسيه، غير أنها لا تمنحه الفرصة، وذلك حين تطوقه هو الآخر بالقيود التى تعوق حركته ، وتكبل طموحه فى التجاوز والتخطى.

وعلى هذا يبدو المكان " الأرض" وقد امتلأت أحشاؤه بالدماء ففسد باطنه، أما ظاهره فقد فسد هو الآخر حين كُبِّل منذ ماضيه السحيق بسلسلة عريقة من القيود التى تبدو – بفعل الاتصال والاستمرارية – كما لو كانت قدرا مقدورا.

قلنا إن الشاعر يبرز رؤيته من خلال تناوله لعنصرى المكان "الجغرافيا" والزمان "التاريخ" . ولقد عرضنا لجانب من رؤيته للمكان من خلال بعض السياقات المنبثقة من كلمة "الأرض".أما رؤيته للزمان فإنها لا تنفصل عن رؤيته للمكان، ذلك أنهما يبدوان كما لو كانا يسيران فى خطين متوازيين لحفر مجرى

واحد يصبان فيه محصلة تفاعلهما معا. إن الحدث؛ أى حدث، هو محصلة تفاعل زمانه بمكانه، ولئن كانت حدقة الشاعر تتابع رصد سلبيات الزمان والمكان ، فترى فيهما صحراء ممحلة، إلا أن هذه الحدقة ذاتها ترصد صورة مغايرة لهما، وذلك حين تحاول أن تستشرف تخوم المستقبل من بعيد، فترى الزمان والمكان قادمين معا برفقة أمل جديد:

سأكرِّرُ هذا الرهانْ:
يتقدم نحوى
زمنٌ ضدَّ صحْراءِ هذا المكانْ،
وصحراءِ هذا الزمانْ. (١)

لم يفقد الشاعر أمله إذن ، ولئن كان هذا الأمل قد اهتز فيما يتصل بالحاضر، إلا أنه على يقين منه فيما يتصل بالمستقبل، وهو على استعداد لأن يراهن على ذلك، بل على استعداد لأن يكرر هذا الرهان مؤكدا بذلك ثقته ويقينه. لاحظنا فى المثال السابق أن المكان والزمان يتقدمان سويا، إذ يستحيل أن يتقدم أى منهما بدون الآخر ، وكذلك الأمر فى المثال التالى :

لستُ من هاهُنا أو هُنالك،
من ذلك العالم المنطفئ
قدمایَ تجيئانِ من طرق
لم تجیء
اتقدمُ فى ظلماتِ المكان
ترجمانًا وضوءًا لهذا الزمانْ (٢)

وتتأكد علاقة المكان والزمان بشكل أبعد، حين تصبح هذه العلاقة عضوية يصير الزمان فيها دما يتبجس من شريان المكان :

وأجاهرُ أنَّ الزمانَ
ليس إلا دماً
يتبجَّسُ من شريان المكانْ (٣)

---

(١) أدونيس : الكتاب ، ص ٥٨. (٢) أدونيس: الكتاب ص ١٠١ .

(٣) أدونيس : الكتاب ، ص١٨٩.

أما البنية اللفظية فإنها تقوم بدورها فى تأكيد العلاقة بين المكان والزمان، "يعمق هذه العلاقة فعل "يتبجَّس" بدلالته اللغوية، وبصيغة التشديد علـى الجـيم منه"[1]. يتبلور فى المثال السابق ما أكثر الشاعر الدوران حوله فى عديـد مـن النماذج ، وهو أن ما يؤمن الناس به من قيم وأنماط سلوك إن هو إلا محصـلة تفاعل تاريخهم بجغرافيتهم. وحين يلح أدونيس فى كتاباته على عـرض صـور القمع العربية فى شتى أشكالها وتجلياتها مقترنة بزمانها ومكانها، فإنه يؤكد على أن نتائج حاضرنا إن هى إلا محصلة لمعطيات ما ضينا، لكن ما يريد أن يؤكـد عليه أكثر هو أن مستقبلنا رهينة فى قبضة حاضرنا، وأنه لا أمل فى تطهير هذا المستقبل ما لم نطهر الحاضر أسوة بما تعلمناه من الماضى: مكانـا وزمانـا ؛ جغرافيا وتاريخا.

❁❁❁❁

(١) **الكوفة (مكانا):**

اختار أدونيس المتنبى ليعبر من خلاله عن جراحه وتباريحه، ويمكن القول بأن المتنبى هو الذى اختار أدونيس ليعبر من خلاله عن نفس الجراح والتباريح، لا فرق بين الأمرين، فالناطق فى الكتاب ليس هو أدونيس، وليس هو المتنبـى، ولكنه هذا الصوت الذى تقمص روح الاثنين – فضلا عن أصـوات أخـرى – ليعكس همهما المشترك؛ هذا الهم الممتد من جذور شجرة التاريخ العربـى إلـى فروعها وأغصانها والواصل إلى ما تحمله من ثمار؛ حلوها قليل ومرها كثير.

وكان من الطبيعى بعد ذلك أن يختار أدونيس مدينة الكوفة لتكون مسـرحا لهذا التاريخ، ففضلا عن أن الكوفة قد شهدت أحداثا خطيرة فى التاريخ العربى، وأنها كانت بؤرة تجمعت فيها دماء غزيرة، فهى أيضا كانت المدينة التى شهدت مولد المتنبى سنة ثلاثة وثلاثمائة للهجرة، فيها نشأ وتعلم، ومنها ارتحل ثم عاد[2]. إنها مدينة غنية بزخم تاريخى مما جعل أدونيس يختارها لتكون المدينة الرمز، إذ

---

(١) كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب وياما فيه ، ص ٢٠٦.

(٢) عن حياة المتنبى فى الكوفة ، راجع محمود محمد شاكر : المتنبى (م.س) ص ١٩٦ – ١٩٨، ٢٣٧ – ٢٤٣، ٣٦٩ – ٣٧٩.

يشير بها إلى المسرح الذى جرت عليه أحداث التاريخ العربى كما يراها، أو هى – كما يقول أبو ديب – "موئل التاريخ وتطوراته، والزمان وتعرجاته وانكفاءاته.."[1]. إنها باختصار تجسيد مكانى يتراءى عليه التاريخ العربى من خلال حركة الزمان. وهى مدينة غنية لا تبدو بوجه واحد ، بل بوجوه عديدة.

فى المثال التالى تبدو الكوفة مدينة محيرة، فهى معشوقة ، لكن ما إن يقبل عاشقها عليها متمنيا، حتى تنفلت من بين يديه، هى مدينة لعوب تغرى عاشقها، لكنه لا يظفر من شفتيها أو من يديها إلا بالوعود.

ترفضُ الكوفةُ أن تعطى للعاشقِ

إلا لفظَهَا

شفتاها مَوْعدٌ

ويداها موعدٌ آخرَ، - لفظٌ

أتُراه صمتُ رُعبٍ ، أم قناعٌ؟

تسكنُ الكوفةُ – لا تجرؤ ، لا تستطيعُ أنْ

تَسكنَ إلا تيهَهَا .[2]

والمقطع يتداخل نصيا مع قول المتنبى فى معرض هجائه لكافور :

إنِّى نزلتُ بكذَّابينَ ضَيْفُهُمُ عنِ القِرَى وعَنِ التَّرْحَالِ مَحْدُودُ

جُودُ الرجالِ من الأيْدِى وجُودُهُمُ مِنَ اللِّسَانِ فَلاَ كانُوا ولا الجودُ

كما يتناص كذلك مع هذا الشطر :

" أنا الغَنِىُّ وأموالى المواعيدُ"[3]

الجود الذى حصل عليه المتنبى كان من اللسان، "**وَجُودُهُمُ من اللسان**" كذا الكوفة لم تعط عاشقها "**إلا لفظها**". وأموال المتنبى كانت كلاما / وعودا / "**وأموالى**

(1) كمال أبو ديب (م . س) : ص ٢٢٧.

(2) الكتاب ، ص ٣٣.

(3) المتنبى : شرح ديوان المتنبى، وضعه عبد الرحمن البرقوقى ، دار الكتاب العربى، بيروت، المجلد الأول، جـ٢، ص١٤٢ ، ١٤٣.

المواعيد" كذا عطاء الكوفة كان كلاما / وعودا " **شفتاها موعد**" والأنكى أن يديها قد تحولت هى الأخرى إلى موعد / كلام "**ويداها موعد آخر – لفظ**" تتناص الجملة الأخيرة مع قول المتنبى "**جود الرحال من الأيدى**" لتحدث المفارقة التى تقول بأن الأيدى التى كانت مصدرا للجود لم تعد كذلك، إذ أصبحت هى الأخرى مثل اللسان وما يصدر عنه من الألفاظ، مجرد وعود.

هل نزيد على ذلك ونقول بأن وجه كافور يطل من ثنايا السطور الثلاثة الأخيرة، وتصبح الكوفة هى تلك المدينة التى ينتسب إليها الشاعر ويهيم بها حبا، وكان يتوقع أن تبادله حبا بحب، غير أنه لم يظفر منها بغير الصدود المتقنع بالصمت والذى يثير الرعب. إنه وجه السلطة الكئيب الذى لا يتواصل مع الناس، بل يقيم حوائط تحول بينه وبينهم، أو هى العجرفة الغبية والتيه الأحمق الذى ينسحب ليتقوقع فى صدفته وليتخذ منها قناعا يثير من خلاله الرعب. إن مثل هذه السلطة لا تدرى أنها تدمر نفسها وهى تدمر غيرها وذلك حين تصبح رهينة تيهها وسجينة حمقها. هل يريد الشاعر بعد ذلك أن يقول : إن الكوفة أصبحت مدينة عقيما، كما كان كافور خَصِيًّا، إذ لا تستطيع أن تمنح قومها إلا كلمات ، إلا ألفاظا ووعودا؟، بل لعله يريد أن يذهب أبعد ، حين يصور أنه إذا كان جود كافور وزبانيته فى عصر المتنبى من اللسان، فإن ثمة رجالا كان جودهم من الأيدى. أما فى عصر الشاعر المعاصر فإن الشفاه أصبحت موعدا، والأيدى أصبحت موعدا آخر.

" **شفتاها موعِدٌ / ويداها موعِدٌ آخرَ – لفظٌ** "

وهكذا يتدخل النص القديم بخفة ويتداخل بلطف، ليوحى بأن كوفة المتنبى لم تزل تعيش فى كوفة أدونيس .

ويواصل متنبى أدونيس حديثه عن هذه المدينة الملتبسة التى يحبها ويحترق بنارها، يعيش فيها ويجهلها، يقترب منها وهو مغترب عنها:

" **مازلتُ أجهلُها**

مازلتُ أخْبطُ فيها خَبْطَ مُغْتربِ

لا يستقرُّ، ولا يشْكو إلى أحَدٍ –

هذى البلادُ التى سَمَّيتُهَا كَبدى [(١)]"

صيغة "كبدى" فى النهاية، وقبلها جملة "لا يشكو إلى أحد" تستدعيان بيتى المتنبى :

ما الشَّوقُ مُقْتَنِعاً مِنِّى بِذَا الكَمَدِ	**حتى أكونَ بلا قلبٍ ولا كَبِدِ**
ولا الديارُ التى كان الحبيبُ بها	**تَشْكُو إلىَّ، ولا أشكو إلى أحَدِ** [(٢)]

ينقل أدونيس عاطفة المتنبى الملتبسة مع الحبيبة إلى مجال آخر هو العاطفة الملتبسة أيضا، ولكن مع المدينة، وهو بهذا التداخل النصى يمنح صوته العمق التاريخى، فقد كان المتنبى يشكو إحساسه بالغربة، وذلك حين انفصل وجدانيا عن المكان بانفصال المكان عنه. لقد أصبح المكان أصما أبكما، أما سكان المكان فقد انقطع حبل الحوار معهم، ولم تعد تربطه بهم سوى رابطة الجوار. من الطبيعى أن تصبح الحياة فى هذا المكان كئيبة ما دامت خيوط الشكوى والنجوى قد انقطعت أولا مع الحبيب، ثم مع الآخر، إذ لم يجد الشاعر أحدا، أى أحد، يخفف لواعجه من خلال بث شكواه إليه. وإذ كانت الغربة قدر المتنبى فى دياره، فإن متنبى أدونيس ما زال مغتربا هو الآخر. ولنلاحظ فعل الاستمرارية فى جملة "**مازلت أجهلها**" والذى يقوم مقام أداة وصل اغتراب الشاعر القديم باغتراب الشاعر المعاصر، فكلاهما لم يتصالح مع مكانه ولا مع زمانه. غير أن الصوت المعاصر يضيف بعدا تاريخيا آخر إلى اغترابه منتقلا به من القرن الرابع الهجرى إلى العصر الجاهلى حيث يتداخل نصيا بقوله :"**مازلت أخبط فيها خبط مغترب**" مع قول زهير :"**رأيتُ المنايا خَبْطَ عَشْوَاءَ** ..."[(٣)] ليعمق جهله بالمكان، واغترابه عن سكانه. إن أقسى أنواع الاغتراب هو أن يغترب الإنسان على

---

(١) الكتاب : ص ١١٨.

(٢) شرح ديوان المتنبى، جـ٢، ص ٧٠.

(٣) شرح ديوان زهير بن أبى سلمى: صنعة الإمام أبى العباس أحمد بن يحيى، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٣٦٣هـ -١٩٦٤م. الجمهورية العربية المتحدة. الثقافة والإرشاد القومى (د.ت)ص ٢٩

أرضه وبين أهله :

" صوتٌ يَعْلُو : الكوفةُ أرضٌ
يفصلنى عنها أنى منها " [1]

هو منها ، لكنه مفصول عنها، بينهما هوة عميقة، وهو لا يستطيع أن يوفق أوضاعه مع معطياتها، وهى لا تستطيع أن تستجيب لتطلعاته. وهو حين يطرح تساؤله التقريرى فى بداية الكتاب :

هل أهلُ الكوفةِ جِنٌّ وبقايا رَجْمْ؟
يبنون عُروشًا مِنْ أحلامْ
ويعيشونَ سُكارَى : عُرساً قبراً، قبراً عرساً
طقساً للأرض : إمامٌ
يحيا فى موتِ إمامْ. [2]

فإنه يعود بعد ذلك فيجيب مقررا :

أهلُ الكوفةِ – كُلٌّ
جَسَدٌ أنقاضٌ
تَتَناسلُ فى أنقاضْ
أهلُ الكوفهْ
وُلِدوا سيفاً يتقلَّد رأساً
رأساً يتقلدُ سيفاً
أهلُ الكوفة – كُلٌّ
يَحملُ فأسَهْ
كى يقتلَ نَفْسَهْ [3]

أهل الكوفة بناء سقط فتحول بسقوطه إلى أنقاض وبقايا. الفجيعة الكبرى هى أن يُهدَّم الإنسان ويُخرَّب عقلا ووجدانا، ويصبح رهينة يمتص الوهم دماءها،

---

(١) الكتاب : ص ٦٨.
(٢) الكتاب : ص ٢٠ .
(٣) الكتاب : ص ٦٢.

ويسهل من ثم، بعد أن تم قهره وتدميره، أن يتم تسخيره لقهر أخيه الإنسان، وتتحول الكوفة إلى مجتمع من القاهرين المقهورين، القاتلين المقتولين ، بقاء أحدهم مرهون بفناء آخر. إن أقسى أنواع الخراب، ذا الذى يصيب الوجدان، فلا يُبقى من الإنسان إلا على جسد، أو أنقاض جسد، وهكذا نصبح بإزاء مجتمع من المهدَّمين الأنقاض، ومن عجب أن هذه الأنقاض لم تزل تتناسل ، فتبدو كما لو كانت تحيا حياة سوية، لكنها فى حقيقة الأمر قد تحولت إلى كم من اللبنات المعطوبة بعد أن تقوض البناء، فأصبحوا أنقاضا تتناسل فى أنقاض. هل يمكن أن نتجاسر بالقول بأن هذه العبارة :

"أهلُ الكوفةِ – كُلٌّ / جَسَدٌ أنقاضٌ / تَتَناسلُ فى أنقاضْ"

تتناص سلبا مع حديث الرسول ﷺ الذى يقول :"مثل المؤمنين فى توادهم وتراحمهم وتعاطفهم كمثل الجسد، إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمى " ذلك أن "أهل الكوفة" فى النص الشعرى يقابلها "المؤمنين" فى الحديث الشريف، يعزز هذا التأويل أمران : أولهما أن مدينة الكوفة تنضح بإيحاءات وتداعيات دينية عديدة. وثانيهما هو ما سبق أن أشير إليه من أن هذه المدينة إن هى – فى النص الشعرى – إلا تجسيد مكانى يتراءى عليه التاريخ العربى بكل تطوراته وتعرجاته وانكفاءاته . ولئن كانت كلمة "المؤمنين" فى الحديث تأتى جامعة، فإن صيغة "أهل الكوفة" تكتسب هذه الصفة من خلال وصلها بكلمة "كل" التى تفيد الشمول.

أما "الجسد" فهو عنصر مشترك فى النص الشعرى وفى الحديث النبوى، ومن الطبيعى – طبقا للحديث النبوى – أن يهترئ الجسد ما دام عضو فيه قد أصيب، فما بالنا بجسد النص الذى فقد روحه. إن الأمة التى تفقد روحها لا يتبقى لها سوى أنقاض جسد، وهى نفس النتيجة التى ينتهى إليها الحديث حين "تتداعى" سائر أعضاء الجسد استجابة لشكوى عضو منه. وصيغة "تداعى" الواردة فى الحديث ذات دلالة جوهرية فى سياقها، إذ إنها توحى ضمنيا بتشبيه جسد المجتمع بالبناء الذى تتداعى بقية أجزائه لمجرد انهيار جزء منه. ويتجسد "جسد" المجتمع المنهار فى النص الشعرى من خلال تلك "الأنقاض" التى تتناسل فى أنقاض.

غير أن الحالة السالبة للأنقاض التى تتناسل فى أنقاض تستدعى نقيضها حين يكون جسد المجتمع متماسكا كالبنيان المرصوص. ومن ثم فإن النص يستدعى أيضا حديث آخر للرسول ﷺ هو :"مثل المؤمن للمؤمن كالبنيان المرصوص يشد بعضه بعضا". عندما يتحول هذا البنيان المرصوص الذى يشد بعضه بعضا إلى أنقاض تتناسل فى أنقاض، فكأن النص يدين هذا المجتمع الذى ما أصابه الانهيار إلا حين فقد شرط التماسك. ويمكن على هذا النحو ذكر نصوص دينية؛ من القرآن والحديث يتناص معها النص الشعرى بهدف تعرية المجتمع ونزع أقنعته الزائفة.

وهذا الانهيار الذى تعرض له مجتمع "أهل الكوفة" هو كما سبق أن أشرنا نتيجة للانهيار الروحى، وبلغة الحديث ، لافتقاد دعائم المجتمع المؤمن من تواد وتراحم وتعاطف ، واستبدالها بقيم دموية:

أهلُ الكوفهْ
وُلِدوا سيفاً يتقلّد رأساً
رأساً يتقلدُ سيفاً

وهذه القيم الدموية لم تعد مجرد صفات مكتسبة، بل أصبحت موروثة يولد الناس بها وذلك نتيجة تناسلها فى نفوسهم. هنا، تبلورت ثنائية السيف / الرأس، ولكن ليس على أنها ثنائية ضدية، بل ربما كانت أقرب إلى أن تكون "ثنائية تكافلية" إذ يتكفل كل سيف برأس، كما يتكفل كل رأس بسيف، أما المفارقة الموجعة؛ فحين يتجلى التكافل على هذا النحو، وهى إشارة إلى افتقاد ما أشار إليه الحديث الأول من صفات المؤمنين : التواد والتراحم والتعاطف، وإحلال صفات أخرى مكانها هى : التقاتل والشقاق والتباغض.

لكن الصورة السابقة التى يتقلد فيها كل سيف رأسا، ويتقلد كل رأس سيفا تذكرنا بصورة مشابهة لصلاح عبد الصبور يرسمها على هذا النحو:

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتولٌ مَنْ قاتِلُهُ ومتى قَتَله
ورؤوسُ الناس على جثث الحيوانات

ورؤوس الحيواناتِ على جثث الناس
فتحسس رأسك !
فتحسس رأسك ! [1]

ما يهمنا فى هذه الصورة هو أنها تعكس حالة الالتباس التى فتكت بالناس، بحيث لم يعد المقتول يعرف من الذى قتله ومتى؟. والقتل هنا ليس القتل بمعناه الحقيقى بالطبع، إنه القتل المعنوى، ولعله أخطر ، وقهر الإنسان هو قتل له. غير أن هذا القهر لا يلقانا فى معظم الأحوال بوجهه المباشر، لأنه يتحور ويلتف، وقد نسعى نحن إليه باحثين عنه، وقد نمارسه على غيرنا، نرضعه مع لبان أمهاتنا، نتعلمه فى مدارسنا وأسواقنا ومؤسساتنا ، ونطالعه عبر وسائل إعلامنا، ونعيشه واقعا فى حياتنا ... وتكون النتيجة هى أن يضيع دم المقتول إزاء تعدد قبائل القهر. **فكم من المقتولين الذين لا يعرفون قتلاهم! وكم من القتلى الذين لا يدركون شيئا عن ضحاياهم !!.**

وما دام الأمر قد بلغ هذا الحد يصبح من الطبيعى أن نرى :

رءوس الناس على جثث الحيوانات
ورءوس الحيواناتِ على جثث الناس

وهو ما يؤكد اختلاط القيم وتداخلها ، حتى ليصعب التمييز. وليست صورة أدونيس التى يرسمها عن السيف الذى يتقلد رأسا، أو الرأس الذى يتقلد سيفا سوى تنويعة أخرى على صورة عبد الصبور حيث رءوس الناس موضوعة على جثث الحيوانات ، أو رءوس الحيوانات موضوعة على جثث الناس، إذ تعكس الصورتان معا طبيعة الغرائز البدائية التى تتحكم فى المجتمعات البشرية. [2]

---

(١) صلاح عبد الصبور : أحلام الفارس القديم ، ص ٧٠.

(٢) لقد كان البدائى يفسر تشابك الحياة وتعقدها تفسيرا أسطوريا، ممثلا ذلك مرة فى صورة إنسان له رأس حيوان، وأخرى فى صورة حيوان له رأس إنسان. أما الصورة الأولى فكانت ترتبط بالخير، بينما كانت ترتبط الثانية بالشر فيما يعنى تداخل الخير بالشر. وهو ما يتأكد من خلال الصورتين السابقتين .

راجع فى ذلك د.عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر، دار الفكر العربى، ط١٩٧٨،٣،ص٢٧٥ – ٢٧٦.

لقد أصبح القتل المرهون بمشاهد الدماء طقسا يؤدى بانتظام كالعبادة فى الصباح وفى المساء :

المساءُ مليءٌ برءوسٍ مقطَّعةٍ
والصباحُ قبور : تلك أيَّامُها.[1]

✿✿✿✿

(٢) الحاضر أسيرًا فى سجن الماضى :

"الكتاب" فى مجمله إدانة للتاريخ العربى، الذى يبدو سلسلة موصولة عبر حلقات من القمع والقهر والتسلط والاستبداد والاضطهاد.. وإن رصدا لكلمة "التاريخ" فى "الكتاب" بكل ما تحمله من شحنات وتداعيات ليصبح أمرا مهما، وأكاد أقول: إن هذا الرصد يمكن أن يكشف سر " الكتاب" والهاجس الذى يتلبسه من بدايته حتى نهايته. وهو هاجس يتلخص – إن جاز التلخيص – فى إدانة التاريخ العربى، الذى هو فى جوهره تاريخ القمع والقهر والاضطهاد[2] .

والشاعر لا يعنيه من التاريخ وقائعه وأحداثه، بقدر ما يعنيه ما ترسخ فى أذهاننا من أفكاره، ومواقفه، وما ترسب فى مشاعرنا من رؤاه وتصوراته بشكل ينسحب على رؤيتنا للحاضر الذى أصبح مقياس مثاليته أو غوغائيته يقاس بمدى اقترابه أو ابتعاده عن الصور المنعكسة على مرآة هذا التاريخ.

فى "الكتاب" يضعنا أدونيس " فى أجواء ثقافتنا السلطوية التى لا تعرف لغة الاختلاف أو لغة الحوار، ولا يجد من يقيمون أنفسهم فيها أوصياء على الفكر والسياسة والأدب والفن سوى سلاح الإرهاب الجسدى أو النفسى لمواجهة من يختلفون عنهم ولا يرون رأيهم. وهو فى عمله هذا حريص جدا، باستعادته عن طريق الذاكرة حوادث كثيرة فى ماضى هذه الثقافة، على إقناعنا بأن سمة القمع أو التسلط ليست سمة جديدة لهذه الثقافة، بل تمتد عميقا وبعيدا فى عالمنا".[3] ولم يزل لماضى القمع هذا سطوته وحضوره ، إذ يتوالد ويتناسخ فى الحاضر:

---

(١) الكتاب : ص ٢١.

(٢) راجع ارتباطات كلمة "التاريخ" وتداعياقا – على سبيل المثال – فى الصفحات التالية للكتاب : ٥٣، ٧٤ ، ٧٨ ، ١٠٥، ١١٠ ، ١٥١، ١٦٧، ١٩٣، ٢٤١.

(٣) عادل ضاهر: قراءة فلسفية لـ "الكتاب"مجلة فصول، (م . س) ، ص٢٨٦.

فى ذاكرة
تلد الكلمات وتولد
فيها
تلد الأشياء وتولد فيها
لا تعرف حدًّا
بين الماضى والحاضر،
ولد الشاعر(١)

ولئن كانت أحداث الماضى التى تُسرد فى الكتاب وتنعكس على صفحات كل ما حفل به هذا التاريخ من صور القمع والتسلط – لئن كانت هذه الأحداث تسرد فى "هوامش" الكتاب، فإن هذا فيما يرى عادل ضاهر "**ليس تهميشا** انطولوجيا ولكنه تهميش معيارى. **فالحاضر مخترق بالماضى، مشبع بالماضى، بل صورة أخرى له لم يتغير فيها سوى اسم الحاكم واسم السجان واسم حزاز الرءوس، من جهة، واسم المحكوم واسم المسجون واسم محزوز الرأس ، من جهة ثانية**"(٢) .

إن الشاعر يشعر بأن تاريخه مثل قيد فى أطرافه، وهو لذلك لا يحيا فيه إلا كى يخرج منه:

لا أحيا
فى هذا التاريخ ، وأتشرد فيه
إلا كى أخرج منه(٣) .

والخروج من التاريخ هو تعبير عن الرغبة فى الانعتاق من أسر الماضى بكل ما يحيط به من إرث التخلف، حيث كل شىء محدد، واضح ، جلى، ثابت، بما يعنى أن الحياة قد تجمدت وأصبحت مستعصية على التغيير ، ومن ثم التطوير. ولذا يعمد الشاعر إلى إلقاء بعض الأحجار فى المياه الراكدة ، لعلها

---

(١) أدونيس : الكتاب ، ص ٩.

(٢) عادل ضاهر : قراءة فلسفية لـ "الكتاب" ، ص ٢٨٧.

(٣) أدونيس : الكتاب ، ص ٧٤.

تتحرك ، فتصبح مثيرة للغموض والالتباس ، بدلا من هذا الثبات الذى أصبح سجنا للعقل وللروح :

مسجونٌ فى جدران الضوء، أسيرٌ

بين شباكٍ ،

لا يُنقذه إلا ليل –

ماذا قلتُ؟ أأعنى

لا ينقذه إلا موجٌ؟ [١]

وسواء أكان " الليل" و"الموج" رمزين للشعر؛ أداة التحــول عــن ميــراث الثبات[٢] أم كانا رمزين لحركة الفكر المثيرة للتساؤل، فإن المقطع يكشف عــن معاناة الشاعر من تسلط ثقافة قمعية أحادية الرؤية، تسعى إلى أن تسجن الكل بين جدرانها، أو أن توقعهم أسرى فى شباكها. ومن الطبيعى أن تستبعد هذه الثقافة كــل من يفكر فى الخروج عليها أو حتى فى الحوار معها. وكأن ماضينا يقف بالمرصاد لحاضرنا يتوعده ويهدده إن هو نسج على غير منواله. وكما يقول الشاعر :

تلك أيامنا الماضية

تترصَّدُ أعناق أيامنا الآتية [٣]

صيغة "تترصد" توحى بتسلط الماضى على الحاضر، بحيث لا يُسمح للأخير بالعمل وفق معطياته وإنجازاته، بل عليه دائما أن ينظر إلى الوراء ليتلقى الأوامر، وسيظل الحاضر على هذا النحو قاصرا لا أمل فى رفع وصاية الماضى عنه. أما كلمة "أعناق" التى تضاف إلى الحاضر والمستقبل معا فهى تؤكد فى هذا السياق عبودية هذين الزمنين للماضى الذى يبدو مهيمنا ، كما هو الحال فى المقطع التالى:

" تلك آهاتُ أسلافِنا

---

(١) نفسه: ص ٣٢٥.

(٢) راجع عادل ضاهر : قراءة فلسفية لـــ "الكتاب" ص : ٢٩١ .

(٣) أدونيس : الكتاب ، ص ٤٢.

مطرٌ غامرٌ مطرٌ غامض،

وخطانا حقول لها " [1]

يعبر كمال أبو ديب عن دهشته من هذه الصورة متسائلا :"أية دقة فى تركيب الصورة تقدر أن تتجاوز شفافية تصور التراث والماضى آهات لأسلاف تسقط مطرا غامرا وغامضا فى الوقت نفسه، وتمثل حدة التأثير الذى تمارسه على الراهن متصوَّرا فى صورة الخطى حقولا يسقط عليها ذلك المطر الغامر الغامض؟ "[2]

وكعادة الشاعر فإنه يركز الضوء على سطوة الجانب السلبى من التراث على الحاضر ، تتمثل هذه السلبية فى لفظة "آهات" التى تضاف إلى الأسلاف فتبرز كيف أن الحاضر محكوم لا بخصوبة الماضى وتوهجاته، ولكن بآلامه وأوجاعه وتباريحه، تلك التى تسقط فى صورة مطر غامر ، والمطر الغامر يصبح سببا فى النماء والازدهار إذا كان مبصرا يعرف طرقه ، غير أن صيغة "غامر" تفقد إيجابياتها وفعلها الخلاق حين تُعطف عليها صيغة "غامض" فتومئ إلى ما يُنقل إلينا عبر هذا التراث من فعل مدمر.

تلتقى هذه الرؤية مع الرأى الذى يجاهر به أدونيس حين يقول " أعلن أننى مع ثقافة الإبداع الذى لا يستبعد أحدا – لا يعرف أن يستبعد أحدا – بأى شكل وفى أى مستوى، والذى يجعل من كل إنسان سيدا. الثقافة التى هى وليدة الغضب، وعدم الرضى عن الواقع وعن الذات فى آن".[3]

وقد يعمد أدونيس إلى التشكيك فيما يؤمن به من أن الحضور الطاغى للماضى هو تغييب للحاضر وطغيان عليه ، إذ يورد على لسان الراوية الذى ينطق بلسان الشاعر نفسه أن هذا ليس سوى مجرد "زعم" :

يزعمُ الرَّاويةْ

---

(١) الكتاب ، ص ١٩.

(٢) كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب وياما فيه ، ص ٢٢٣.

(٣) أدونيس : زمن الشعر : ص ٣١٦.

أنَّ هذا الحضورَ الذى يتغطّى بأسلافنا.
ليس إلاَّ غيابا،

ولعل هذا المثال يفتح لنا بابا لرؤية الراوية من زاوية أخرى، وهو أنه ليس مجرد ناطق بلسان الشاعر، إذ قد ينطق بهذا اللسان، وقد ينطق بنقيضه، وتتشابك من ثم الأصوات وتتعدد وتتداخل وتتضارب ، وتتاح الفرصة للشاعر أن يقف فى معسكر المهاجمين له هو نفسه، المسفهين لرؤاه، إنه ينسلخ من نفسه ليراها من بعيد، بعين الآخر، أو بعينه هو الثانية. ومن هنا يَرِدُ التعليق على (الزعم) السابق على هذا النحو:

لا يرى من بهاءِ الحديقةِ إلاَّ
وردةً ذابلةْ
أتُرى هذه لغةٌ عادلهْ؟
غضبُ الأرضِ / حُلم النباتات ، وسوسة البادية
لم يقلْ أىَّ شىءٍ ، ذلك الراويهْ
عن تهاويلها وتآويلها،
كيف؟ لا حقَّ فى الصمت للراويهْ.
هى ذى الشمسُ تهمس للراويهْ
وتكرِّرُ مزهوَّةً :
حكمةُ الضوءِ أبقى من ليلِ صحرائكَ
الدامية[1]

فى هذا النموذج تحولت قناعات الشاعر إلى مزاعم وتحول الشاعر نفسه إلى مفند لهذه المزاعم مظهرا ما تنطوى عليه من عوار لا يفتأ مهاجموه يرددونه، ولا يملون تكراره حين يتهمون الشاعر بقصور الرؤية لأنه لا يرى جمال الحاضر، ويتهمون لغته بالظلم لأنها لا تقول الحقيقة. هنا تتجلى استراتيجيات المسرحة فى "الكتاب" وذلك حين لا يكتفى الشاعر بوضع رؤيته إلى جوار رؤية الآخرين، بل إلى نقض رؤيته وإبراز مثالبها كما تتجلى فى عيون

---

(١) الكتاب .. ص ٣٧٨.

الآخرين. وهذه خطوة متقدمة لم تتبلور بهذا الشكل إلا فى " الكتاب" ، وهى بالطبع تتجاوز الأعمال السابقة التى كانت الذات الشاعرة تظهر من خلالها متوحدة مع أفكارها، أما الذات فى "الكتاب" فقد أضحت أكثر ثراء وغنى من خلال إدراكها للتناقضات وتمثلها لها "فهى تستعير تعدد الصوت والمنظور لتجسد تناقضات الواقع والرؤيا وانشراخات الواحد ووصوله إما إلى نقطة التشظى أو إلى نقطة متوترة عالقة بين التشظى والتعددية[1]

✿✿❀❀

سبق أن صور الشاعر خطى الحاضر حقولا يهطل عليها المطر المشبع بآهات الأسلاف، فى محاولة منه لتصوير هيمنة الماضى الذى ناء بكلكله على الحاضر: "**تلك آهات أسلافنا / مطرٌ غامرٌ مطرٌ غامضٌ،/ وخطانا حقول لها**". لكنه يعود فى صورة أخرى ليرى خُطى الحاضر بلا أسلاف ، أى أنها تبدأ من نفسها مستجيبة لنداء الحياة الكامن فيها، وليس لنداء الأسلاف المفروض عليها. وهو يتخذ من عناصر الطبيعة مادة لتجسيد هذه الرؤية:

"إنها الريحُ لا ترجعُ القهقرَى ، والماءُ لا يعودُ إلى
مَنْبعهْ
يَخْلُقُ نوعَهُ بدءًا مِنْ نفسه — لا أسلافَ لهُ وفى
خُطُواتِهِ جُذُورُهْ."[2]

فى المقطع الأول يصور ما يراه واقعا مؤلما، وفى المقطع الثانى يصور ما يراه أملا وخلاصا ، السكون والجمود والثبات تعنى العقم والاستلاب والخواء ، أما الحركة والتحول والتجدد فتعنى الخلق والإبداع والامتلاء.

أدونيس إذن يهدم ويبنى، إن هاجس نسف القيم وتدمير العادات وتقويض السلطات هى وسيلة لإعادة النقاء للأصول والعذوبة للينابيع، وذلك لبناء الطازج من القيم والعادات والسلطات. إن تطهير المجرى هو أول خطوات التأسيس.

---

(١) كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب وياما فيه ، ص ٢٣٢ .

(٢) أدونيس : المجموعة الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ط٤، جـ١ ، ص ٢٥٢.

وتدنى الحاضر ينبغى أن يكون دافعا لتنقية الماضى. ذلك أن الحاضر لا يسير بقوة دفع ذاتية بل بقوة دفع الماضى "فحيث يجب توجيه الحاضر بالماضى ينبغى أيضا تغيير الماضى بالحاضر"[1] إن إعادة النظر فى الماضى هى أولى خطوات تأسيس الحاضر، ولعل قراءة أدونيس من هذه الزاوية تجعلنا نتعاطف معه أكثر مما نتحامل عليه، وساعتها لن نقول ما سبق أن قيل من أن قراءته تفضى إلى الإحساس بأن "كل شيء انتهى ، ولم يبدأ أى شيء بعد[2]، بل ربما كان الأصح أن نتساءل معه مقررين "أليس الهيام بالهدم، علامة على الهيام بالإبداع[3]

إن الشاعر حين يقول :"وفى خطواته جذوره" لا يعنى التنكر للماضى أو إهماله، قدر ما يعنى أن التقدم يقتضى البدء من حيث انتهى الآخرون ، وعدم التجمد عند الخطى التى توقفوا عندها، وإلا فما معنى حياتنا؟ وأين خطانا نحن التى سنتركها ليبدأ من عندها من يواصل الدرب بعدنا؟ .

❁❁❁❁

من السذاجة بمكان تصور انفصال الماضى عن الحاضر كما لو أن كلا منهما قد أضحى كتلة مستقلة عن الآخر، فكما أن الحاضر هو امتداد للماضى، فالماضى هو جذر الحاضر، الماضى الذى ينادى أدونيس بتجاوزه واستبعاده هو هذا الجزء من التراث الذى تحقق فى الماضى، لكنه فقد فعاليته فى الحاضر، وأصبح كتلة كسيحة تعجز عن عبور زمنها إلى زمن تال. تحديدا، ما يعنيه هو أن لا ننسلخ عن الماضى "كأنه أصبح عضوا ميتا زال وتلاشى، فهذا محال، عدا أن القول به جهل كامل، لا بالماضى وحده، بل أيضا بطبيعة الإنسان، وطبيعة الإبداع " [4]

---

(١) خيرة حمر العين : أدونيس حداثة النقد أم نقد الحداثة، فصول (م.س) ، ص ١٤٣.

(٢) بدرو مارتينيث مونتايث : أدونيس ، النقد الذاتى العربى ، فصول ، مج ١٦، ع٢ ص ١٧٣ : ١٧٧ والاقتباس ص ١٧٥، والمقال ترجمة طلعت شاهين.

(٣) زمن الشعر : ص ١٤٢ .

(٤) أدونيس : كلام البدايات ، ص ١٤٤ .

ويتسق هذا المفهوم مع مفهومه للتراث الذى لم يعد يعنى "النتاج كله الذى أنتج فى الماضى، وإنما هو الطاقة الإبداعية التى تجسدت فى منجزات لا تستنفد، بل تظل فعّالة، متوهجة، وجزءا من حركية التاريخ. من هنا ليس التراث كتلة موجودة فى فضاء اسمه الماضى، وعلينا العودة إليه والارتباط به، وإنما هو حياتنا كلها ونمونا نفسه، وقد تمثلناه ليكون حضورنا نفسه، واندفاعنا نفسه نحو المجهول "[1]

فى ضوء هذا الكلام، يمكن فهم عبارة "**وفى خطواته جذوره**" على أنها ليست انفصالا عن الماضى بقدر ما تعنى تمثلا له وانطلاقا منه إلى الأمام. إن دور المبدع ليس فى إبقاء الحال على ما هو عليه، بل هو "فى تفجيره وتطويره"[2]وهنا يكمن التناقض بين مهمة المبدع التفجيرية ووضع الجماهير العربية التى أصبحت حياتها صورة من ثقافتها الاستعادية "ليس همها أن تبتكر، بل أن تتشبه، والذى يكتفى بالنقل والتشبه فكأنه يرفض المستقبل، ويعيش فى ماضٍ يتطاول " [3]وهكذا يتحول الحاضر إلى نسخة من الماضى، ولا يكاد الإنسان العربى يدرك أنه يحيا خارج الزمن، هو يعيش ويموت دون أن يدرك أنه لم يعش، ذلك لأنه عاش أسيرا "داخل أسوار الماضى ونماذجه" [4]ولهذا السبب فإنه يعجز عن فهم الماضى[5]، فلن يفهم الماضى ويراه على حقيقته إلا من ينأى عنه.

❁❁❁❁

الخطاب العربى بشكل عام، والخطاب الدينى بشكل خاص لا يكف عن الترديد بنبرة ملؤها الفخر أن أرضنا أرض النبوات ومهد الديانات. وحين يتأمل الشاعر ثمرة هذه الأديان متجسدة فى الإنسان الذى يعيش على هذه الأرض يكاد يصاب بالذعر ، فيتساءل:

---

(١) نفسه : ص ١٠٠ .

(٢) زمن الشعر : ص ١٣٠ .

(٣) نفسه : ص ١٢٩.

(٤) نفسه : ص ١٤٢ .

(٥) نفسه : ص ١٤٢.

النبوَّات ثوبٌ
نَسَجتهُ بأهدابها أرضُنا
والسماءُ وأفلاكُها تدورُ على أرضنا -
فلماذا
كُلُّ شيءٍ عليها خُواءْ
ولماذا كلُّ شيءٍ أصمٌّ وأعمى.

هذان التساؤلان مهمان إلى درجة بالغة، لأنهما يفتحان نوافذ الوعى الذى غُيِّب ليراجع نفسه. من شأن الدين أن يكون مصدر إشعاع وقوة وحضارة، إنه يحرث الأرض ويمهدها، ويضع فى أيدى أصحابها مفاتيح إعمارها والترقى بها، غير أن الشاعر ينظر إلى هذه الأرض فيجدها خواء، صماء عمياء. فيضطر إلى أن يتساءل: أين ثمرة الدين؟، وبعد تأمل يصل إلى هذه النتيجة (هناك "تدين" لا "دين" وهناك "تَعَيُّش" لا "حياة" بعبارة ثانية تحول "الدين" فى الممارسة، وفى النظر أيضا، إلى أيديولوجية، إلى آلة للسيطرة: آلة سياسية ، فى المقام الأول، وهاهم الأفراد الذين يشكلون المجتمع العربى اليوم: قلما نجد أحدا يعتنق الدين حقا. وقلما نجد أحدا يحيا حقا. يكاد الإنسان فى هذا المجتمع أن يتحول إلى رَقْم ، ويكاد الدينى – المؤسسى (السياسى) أن يتحول إلى منظومة ذهنية إلكترونية. هكذا ينهار "الشخصى" وتنهار " الحياة" ، وينهار " الدين")[1] وبهذا يضع الشاعر إجابة على السؤال الجوهرى الذى تضمنه المقطع الشعرى : لماذا كل شىء عليها خواء؟

لقد زُيِّف " الماضى" الذى يُبكى ويُتباكى عليه، ولا يُكف عن ترديد أن صلاح الحال مرهون بالعودة إليه، لكن أسوأ ما فى هذا التزييف هو تزييف الدين بإسقاط أوهامنا عليه متصورين أن هذا، ولا شىء آخر ، هو الدين:

قام جبريلُ من نومه مرة
لم يُحرِّكْ جناحيهِ، ألقى
حولَهُ نظره

(١) أدونيس : الشرع والشعر ، مجلة فصول ، مج ١١ ، ع ٣ ، خريف ١٩٩٢ ، ص ٦٧

فرأى يَعْرُباً نائما

وعلى صدره رقيم

غيرَ ما كان يُوحى ويُملى

لم يُنبّهْ قُريشاً

عادَ للنومِ مُستسلماً لرؤاهُ وأَسرارِها.(١)

إن انهيار الحاضر ينبغى أن يكون دافعا لمراجعة الماضى وغربلته. هذه هى البداية لكى نستعيد الشخص التائه منا، ونستعيد الحياة، ونستعيد الدنيا والدين.

❁❁❁❁

(٣) التاريخ وزمن القتل:

(أ)

أصبح السيف لا القلم هو الشفة التى يسجل بها الزمن العربى تاريخه: "زمن ينطق ، لكن / لا ينطق إلا من شفتى سيف"(٢). وأدونيس يختار سنة إحدى عشرة هجرية لتكون بداية روايته التاريخية(٣)، حيث سيدخل التاريخ الإسلامى بعد وفاة الرسول ﷺ فى منعطف هام يبدأ بما حدث فى سقيفة بنى ساعدة من اختلاف المسلمين ؛ أنصارا ومهاجرين حول الخليفة الجديد، وما ارتبط به هذا التاريخ – فيما يرى الشاعر – من قمع للآخر وإزاحة له، ووضع البذرة الدموية فى رحم التربة العربية. يبدو ذا من خلال الحوار التالى بين سعد بن عبادة وعمر بن الخطاب:

– نتقاسم : منا أمير ومنكم أمير

– يقتلُ الله من قال هذا

يقتل الله من لا يقول بقولى(٤)

يركز أدونيس الضوء على رؤيتين أفرزهما الواقع؛ رؤية "تحمل وجهة نظر تعددية ذات إرهاصات ديمقراطية أولية، لا تؤمن بالإقصاء التام للقوى

(١) الكتاب ص ١٥٢.

(٢) الكتاب ص ٦٢.

(٣) الكتاب ، ص ١١.

(٤) الكتاب ، ص ١١.

الفعالة بقدر ما تدعو إلى انخراطها فى تأسيس المشروع المشترك"، ورؤية أخرى "تحمل وجهة نظر أحادية وتفهم السلطة على أنها نزوع وراثى يتنقل بين أبناء الجذر الواحد هو قريش لا غيره، ومن ثم وجب إقصاء القوى الأخرى"[١] وهكذا ينهض "الكتاب" بمهمة تتبع تاريخ الإقصاء، القمع، القتل منذ سنة إحدى عشرة هجرية حتى الآن مبرزا أن سلسلة القتل لم تَنْبَتْ :

"القتل ، القتل ، القتل ، فى هذا الزمن الذى يتآكل ويحدودب، نقول : خيط ما يربط بين ماضى الولاية ومستقبلها مرورا بالحاضر"[٢]

إن فعل القتل يستشرى فى "الكتاب" بشكل يكاد يكون أشبه بالسرطان الذى يتلاقح ويتوالد ويتكاثر وينتشر ليملأ المكان والزمان العربيين حتى ليبدو كما لو أنه "المفتاح السرى، بعد موت محمد ﷺ لكل تاريخنا السياسى والدينى، بله دليل هاتفنا الخصوصى فى العالم، الذى يستطيع كل إنسان وفى كل عصر أن يتصل بنا عن طريقه."[٣] :

إنه العرشُ يصقلُ مرآتهُ
صورةً للسماءْ
ويزِّينُ كرسِيَّهُ
بشظايا الرءوس
ورقش الدماء [٤]

هنا، تنتزع كلمة " العرش" من مكانها فى السماء، لتهبط على الأرض، يتحصن الحاكم فوقها مستفيدا من تخييلاتها التى توحى بأن المسافة بينه وبين الله

(١) عبد العزيز بومسهولى : الكتاب والتأويل ، فصول (م،س) ص ٣٥٢ . ويرى رياض العبيد أن أدونيس يدين نظام الحكم الذى خرج من معطف سقيفة بنى ساعدة دون أن يعلن انتماءه لنظام آخر، غير أنه يستدرك قائلا: إن القارئ يستطيع أن يستشف رائحة هذا الانتماء (يقصد الانتماء الشيعى) بطريقة غير مباشرة. راجع رياض العبيد: السيرة الشعرية للحاكمية العربية، مجلة فصول (م.س) ، ص ٢٨١.

(٢) الكتاب ، فاصلة استباق ، ص ٨٠ .

(٣) رياض العبيد ك السيرة الشعرية للحاكمية العربية (م. س) ص ٢٨٢

(٤) أدونيس : الكتاب ص ١١

جد قريبة. إن ارتباط كلمتى الكرسى" و" العرش" فى السياق السابق يحيط الحاكم بهالة من القداسة تكاد تجعل منه إلها صغيرا يعيش على الأرض، لا سيما أنـــه جعل كرسيه الأرضى صورة للعرش السماوى، ولئن كان من حق الله أن يعذب عباده أو يتجاوز عنهم ، فإن الحاكم يصبح من حقه تبعا لهذا أن يؤسس حكمه ، وأن يزين كرسيه بالدماء السائلة، وبشظايا الرؤوس الطائرة، وكله يـــتم تحـــت شعار العدل. وها هى ذى أحلام الأنبياء تتحول إلى غطاء يتســـتر بـــه القتلـــة ليصنعوا من الرءوس عروشا يجلسون فوقها متخذين سمت الآلهة :

" سبحانَكَ يا هذا الكرسى –
مصنوعاً برؤوسٍ قُطعتْ،
مصبوغاً
بدمٍ – طفلٍ حينا ، شيخٍ حيناً،
منسولا، جزءاً جزءاً
من أحلامِ نبى
سبحانك يا هذا الكرسى"[(١)]

ومن الطبيعى أن تصيب عدوى القتل الناس . فيصبح كل منهم ليس مقتولا فقط، ولكن قاتلا أيضا، ويستفحل فعل القتل فى التاريخ العربى حتى يكاد يعصف بالناس جميعا، حكاما ومحكومين. إن مسألة "الحساسية المفرطة المتوحشة" التى يمتاز بها الشرقى عموما، والعربى خصوصا، لا تجعله مولعا بالقتل فقط علـــى مستوى الحكم، ولكنها تدفعه أيضا إلى ممارسته على المستوى الفكرى والـــدينى والمعيشى والعائلى والعقائدى ... بحيث نراه يتشفى بقتـــل أعدائـــه الـــوهميين والحقيقيين، قتلا رمزيا أو فعليا، وذلك فى البيت أو المدرسة أو مكان العمل ... وهذا ما يجعل مسألة تحكيم العقل ... فى المواقف اليومية والسياســـية والدينيـــة عملية استثنائية"[(٢)]. ومن هنا أميل إلى الاعتقاد أن ما استشعره الشاعر من نمـــو مرضى لـــ "غريزة" القتل فى تاريخنا المعاصر هى التى دفعته إلـــى استقصـــاء

---

(١) نفس المصدر ص ٢٩٦

(٢) رياض العبيد : السيرة الشعرية ، (م.س) ، ص ٢٨٣.

جذور هذا الفعل فى ماضينا ليذهب إلى أن فروع الشجرة الدموية التى تظلنا فى حاضرنا، إن هى إلا غرس أيدينا، فى ماضينا.

تشغل مشاهد القتل وسفك الدماء وقطع الرقاب وحز الرءوس حيزا كبيرا فى التاريخ العربى، كما يبدو على صفحات "الكتاب" ومن ثم يستحثنا الشاعر مغتاظا ومتألما أن نتساءل:

" اسألوا الشرقَ : ألنْ يضجرَ مِنْ مزجِ خُطاه

بالدم الدافق من أبنائِهِ

ومن السُّكْرِ به

ومن النومِ على أشلائهمْ؟

قامة التاريخ مالتْ فى يدى

إنَّهُ الإنسانُ مذبوحًا على صدرِ نبى"[1]

وقامة التاريخ لا تميل إلا حين تميل قامة الإنسان، وميل قامة الإنسان هو نتيجة لما تعرض له هذا الإنسان من قمع وقهر أَحْنيا هذه القامة، وحين نعبر بصيغة "مرفوع القامة" فى كلامنا العادى عن الإحساس بالعزة والكرامة، فإن ميل القامة فى سياقنا يوحى بالإحساس النقيض وهو الذل والمهانة. والمفارقة المبكية هى أن هذا الذى يحدث للإنسان إنما يحدث له تحت ستار الدين. الدين الذى جاء – فيما جاء – ليصون الإنسان من هواة إهدار الدماء. وحين يستحثنا الشاعر أن نسأل الشرق : ألن يضجر من مزج خطاه بالدم الدافق من أبنائه ...؟ فإن هذا التساؤل يوحى بإجابته التى تفيد بأن الشرق لم يضجر بعد من مزج أقدام حكامه بدماء أبنائه. يصبح من حق الشاعر أن يتساءل تساؤلا آخر يفيد النفى أيضا هو : **هل يتلألأ نورٌ**

من مشكاةِ دماء؟[2]

(١) أدونيس : أبجدية ثانية ، دار توبقال، الدار البيضاء ، ١٩٩٤، ص ١٤٠.

(٢) أدونيس : الكتاب ، ص ١١٣.

وحين يصر الشاعر على توظيف اللغة والصور القرآنية بعد أن ينقلها من سياقها القرآنى حيث تتلألأ بالنور[1] إلى سياق نقيض يفيض بالدماء والأشلاء، فإنه قد يشير إلى ما تعرضت له النصوص الدينية من تأويل أدى إلى تحويل دلالتها لتستجيب لما يراد منها.

(ب)

ويحلو للشاعر فى لحظات صفاء ضنينة أن يرى التاريخ وقد تمرد على مدارات القتل وطقوسه المتكررة؛ يحلو له أن يرى بقعة بيضاء على شاشة التاريخ الحمراء، يتأمل فيها أسلافه الآخرين الذين يدورون فى مدارات أخرى، ويمارسون طقوسا مغايرة؛ لعلهم المفكرون والفلاسفة والعلماء والشعراء ... وكل الذين انحازوا إلى الإنسان، ومارسوا طقوس التمرد والرفض من أجل البناء :

"أتَفَيَّأُ – أخرجُ من هذه الذاكرةْ
مِنْ مداراتها ، ودواليبها الدائرةْ،
أتَفَيَّأُ أسلافِىَ الآخرينْ
الذين يضيئون أعْلَى وأبعد
من ظلمةِ القتلِ، من حَمْأة
القاتلينْ"[2]

أما صيغة "**أسلافى الآخرين**" التى ينسب فيها الشاعر نفسه إلى أسلافٍ له باعتبارهم جذوره الحقيقية التى يشعر بانتماء روحى وفكرى لها، هذه الصيغة التى ترد مضافة إلى ياء المتكلم نلقاها فى سياق آخر منفية، وذلك حين يقول الشاعر عن نفسه فى معرض حديثه عن رفضه للثبات والتبعية، وقبوله بالتحول والاستمرارية :

"يخلُقُ نَفْسَهُ بدءًا من نَفْسِهِ – لا أسلافَ لهُ
وفى خُطْواتِهِ جُذورُهْ"[3]

---

(١)المقطع السابق يتناص مع قوله تعلى :"... مَثَلُ نوره كمشكاةٍ فيها مصباح"

(٢) الكتاب : ص ٣٧ .

(٣)أدونيس : المجموعة الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، جـ١ ، ط٤ ، ص ٢٥٢.

ولعل تأمل هاتين الصيغتين :

- **أسلافى الآخرين**

- **لا أسلاف له**

تضيء جانبا من حقيقة موقف أدونيس من التراث؛ هذا الموقف الذى يُحكم عليه غالبا من خلال جزئيات مبتورة من السياق العام لتجربة الشاعر الكلية، وصيغة "**لا أسلاف له**" مثال جيد على هذا، إذ تبدو برهانا كافيا يلوِّح به من يريدون أن يثبتوا قطيعة أدونيس للتراث ورفضه له. غير أن قليلا من التروى لتأمل الصيغة الأخرى "**أسلافى الآخرين**" تدحض هذا الموقف وتبطله. إن الرؤية إلى أدونيس ينبغى أن تكون فى مستوى تعددية الرؤية الأدونيسية وحيويتها. فالشاعر يتواصل مع الأسلاف الذين يرى فيهم أعضاء حية فى جسد التراث، وينقطع عن الأسلاف الذين يرى فيهم أعضاء ماتت فى الجسد. هو إذن متصل بالتراث منفصل عنه. وهذه هى نفسها حقيقية علاقته بالتاريخ؛ إذ هو منغمس فيه، لكنه يتمرد عليه :

"لا أحيا

فى هذا التاريخْ، ولا أتشرَّدُ فيهْ

إلا كى أخرج منه"[1]

وهذا المقطع يلقى ضوءا آخر على موقف الشاعر من التراث؛ إذ لا يستطيع أن يَنْبَتَّ عنه، لأنه يحيا ويتشرد فيه، وهو حين يتمرد عليه، فإنه فى الحقيقة يتمرد على ذاته التى هى فى النهاية إفراز لهذا التاريخ. الشاعر هنا يذكرنا بقول أبى العلاء :

وهل يأبقُ الإنسانُ من مُلْكِ ربِّهِ ويخرجَ من أرضٍ لَهُ وسماءِ[2]

---

(١) الكتاب ، ص ٧٤.

(٢) أبو العلاء المعرى : شرح لزوم مالا يلزم ، سلسلة ذخائر العرب رقم (١٣). طه حسين ، إبراهيم الإبيارى ، دار المعارف بمصر ، (د. ت) جـ١ ، ص ١٥٣.

أبو العلاء يعلم أن محاولة الخروج من سجن الكون عبث، وكذلك أدونيس يدرك استحالة الخروج من قفص التاريخ، يمكن أن نتمرد على هذا القفص، لكننا فى النهاية نحيا ونتشرد فيه، بقدر ما يحيا هو ويتشرد فينا. العلاقة هنا جدلية، ديالكتيكية، وهى أغنى بكثير من أن تُصنَّف فى إطار "مع" أو "ضد".

يبدو الشاعر فى المثالين السابقين منقوعا فى التاريخ؛ فيه يحيا ويتشرد، والتاريخ فى هذا السياق هو الموروث الفكرى والثقافى الذى تسرى دماؤه فى شرايين الشاعر وخلاياه، لكن الشاعر يدرك أن بعض جوانب هذا الموروث يشكل دائرة مغلقة على ذاتها، فيعمد إلى كسر مدار هذه الدائرة ليتفيأ فى ظلال أسلاف آخرين، يمثلون فى رأيه شجرة التراث الوارفة، ولعل صيغة "أتفيأ" المتكررة "**أتفيأ... أتفيأ أسلافى الآخرين**" تبرز حنين الشاعر إلى أن يرى نفسه امتدادا أو انعكاسا للوجوه النضرة التى تتراءى على الوجه المصقول من مرآة التراث، كما تبرز بنفس القدر ، قرفه من الوجوه المظلمة المتراكمة على الوجه المعتم للمرآة. هذه الوجوه الأخيرة هى أحد العوامل التى تدعوه إلى كسر دواليب الذاكرة الدائرة ليفر، ينأى ، يخرج، ففى المثال الأول :

" **أتَفَيَّأُ – أخرجُ من هذه الذاكرةْ / مِنْ مداراتها ، ودواليبها الدائرةْ** "

وفى المثال الثانى :

"**لا أحيا / فى هذا التاريخْ ، ولا أتشرَّدُ فيهْ /إلا كى أخرج منه**"

وفى المثال التالى نراه :

"**يتأصَّلُ فى التاريخْ، ولكنْ كى يُحْسِنَ أنْ ينأى عنه/فى آفاقٍ سرية**"[1]

الأمثلة الثلاثة تكشف كم هو متأصل فى التاريخ، وكم هو مغمور بتراثه، غير أنه لا يستسلم للدوران فى دائرة التاريخ المغلقة، فيخرج من مدارها ليتأملها من بعيد، وهو يحلق فى آفاقه العلوية التى تتشكل فيها ملامحه الفردية وتطلعاته الذاتية، وتتاح الفرصة لانبثاقاته أن تتجلى، ولاندفاعاته أن تتبلور. بهذا ندرك

---

(١) الكتاب ، ص ٢٤١.

طبيعة العلاقة الالتباسية التى تربطه بتاريخه؛ فهو قريب منه وناءٍ عنه، يتفيأ به ويتمرد عليه، يحيا فيه ويخرج منه.

وإذا كان الشاعر لا يكف عن إلقاء متفجراته اللغوية على محيط دائرة التاريخ المغلق من أجل أن يثقبها حتى تتاح له فرصة الخروج عنها، فإنه يحقق هذا "الخروج" حتى يمنح نفسه حق "الدخول" إلى كل شىء:

يتقدمُ نحوى

زمنٌ ضدَّ صحراْءِ هذا المكانْ

وصحراءِ هذا الزمانْ

باسمِهِ سوف أُعطى لنفسى

سِحْرَ الدخول،

وحقَّ الدخول

إلى كل شىء[1]

الشاعر يكسر قوقعة التاريخ المغلق ، ويخرج من فضائها الضيق، ليعطى لنفسه حق المغامرة والتجريب، بل حق الرفض والتمرد، وفى ذات الوقت يستمتع باستخدامه لهذا الحق، وذلك حين يلج بفكره عوالم جديدة تتقلص فيها وسائل الحظر، ويلقى أسئلته فى أرض بكر تخلو من أدوات الحجر ، وتنفتح أمامه عوالم محتشدة بسحر الدهشة والغرابة.

(جـ)

غير أن أدونيس يقع أحيانا أسيرا للروايات التاريخية، وذلك حين لا تذوب الوقائع والأحداث فى أطياف الرؤى الشعرية، بل تظل هذه الوقائع والأحداث على حالها لدرجة أن القارئ يحس فى بعض المواضع أنه يعيد قراءة التاريخ. صحيح أن أدونيس يُخضع هذه الأحداث لتساؤلاته وشكوكه، وذلك عكس ما ذهب إليه أبو ديب فى هذا الصدد[2]، ولكنه ليس الإخضاع الذى يذيب الأحداث فى

(١) الكتاب ، ص ٥٨.

(٢) راجع: كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب ، فصول (م.س) ص ٢٣٦.

رؤى، ولكن الذى يفرض على الأحداث آراء الشاعر وتوجهاته الإيديولوجية ، وهو لذلك "يمارس انتقائية تنتج قراءته للتاريخ "[١]ومن المظاهر البارزة لهذه الانتقائية "تتبع أحداث القتل والتدمير والانشراخات وشهوة السلطة"[٢] ، بحيث يبدو كل شيء "عكر ، ملوث ، محرور، مضرج بالمآسى ودم النزاعات، وسفك التأويلات، وطغيان السلطة وقمعها وإرهابها وبطشها الذى لا يترك شيئا على صفائه، ولا يترك براءة لا يفسدها"[٣]. وهذه الانتقائية تجعل الشاعر يذهب إلى أبعد من تتبع أحداث القتل إلى التركيز على مقومات تاريخ القتل وتباينها من صراعات عقائدية مذهبية، ومن التفرد بالرأى أو الخلاف حوله[٤]، والوصول بذلك إلى درجة تثير ملل القارئ وفزعه فى آن؛ ملله من تراكم أحداث القتل وتكرارها وإن بصور مختلفة، وفزعه من هذا التاريخ الدموى الذى طالما سمع وقرأ أنه تاريخ البطولات والأمجاد؛ تاريخ قيم العدالة والحرية، لا تاريخ القيم الدموية، فإذا به يكتشف فجأة أن ما أدركه من هذا التاريخ كان وهما، أو على أقل تقدير كان مبتورا. غير أن أبا ديب يرى أن تراكم تاريخ القتل وتناسخه وما يترتب على ذلك من شعور القارئ بالملل هو أمر متعمد من جانب أدونيس، إذ أن "هذا الشعور هو بالضبط ما يجسده تاريخ القتل نفسه من تكرار وإملال وانعدام للحيوية وإثارة للنفور، والرغبة فى انتهائه والانصراف عنه"[٥]

غير أننا نرى أن أبا ديب يميل بهذا إلى تبرير ما اعترف به من أن رواية التاريخ بهذا الشكل لا تثير الملل فحسب، بل تؤدى إلى " عقم العمل السردى الذى لا ينتج نسيجا سرديا مثيرا بشخصيات نابضة بالحيوية"[٦] ، وهذا يتيح لنا الفرصة لأن نتساءل: ما دام أدونيس يمتلك الطاقة الإبداعية الهائلة وله رؤيته الواضحة للتاريخ، فلماذا لا يصوغ عمله فى شكل درامى يثير فيه ما يريد من مشاعر من خلال الحوار بين الشخصيات وينقذ عمله من التراكم وينقذ المتلقى من الملل؟ ثم هل الرغبة فى إثارة ملل القارئ من شيء ما، مبرر لأن يكون

---

(١) نفس المرجع، ص ٢٣٦.
(٢) نفس المرجع، ص ٢٣٦.
(٣) نفسه ، ص ٢٣٣.
(٤) نفسه ، ص ٢١٤.
(٥) نفسه ، ص ٢١٦.
(٦) نفسه ، ص ٢١٦.

العمل نفسه مثيرا للملل؟ إذا صح هذا فعلينا أن نكتب تاريخا جديدا للدراما، وعلى كل الإبداعات العظيمة عربيا وعالميا أن تراجع نفسها. أرى أن المسألة تأخذ عند أدونيس بعدا آخر يتصل بهيامه بالتجريب والتجوال عبر الأنواع الأدبية بصرف النظر عن النتائج المترتبة.

ولئن حمدنا لأدونيس جسارته فى التجريب للبحث عن أشكال جديدة، فإننا كنا نود أن تحمل هذه الأشكال جوهرا لا يشتت ذهن القارئ فى اتجاهات متعددة على فضاء الصفحة الواحدة وهو يحاول أن يمسك بالخيط الذى يربط بين مجموعة أصوات قامت حواجز متعمدة بينها، وهو إن أفلح فى ذلك مرة، فإنه يخيب مرات. ثم ينبغي ألا ننسى ما يترتب على ذلك من عمل ذهنى يؤثر سلبا على درجة التلقى.

ثالثاً : استراتيجية التجاوز

(١) التيه :

"**ومنزلٍ ليس لنا بمنزلِ** .."[(١)]

يعلق أدونيس هذا الشطر للمتنبى على صدر الصفحة الأولى من الكتاب ليوحى من خلاله إلى ما سوف يتخلل ثناياه من إحساس الشاعرين كليهما بالاغتراب عن المكان؛ المكان الذى هو فى الحقيقية الواقعية ملك لهما، لكنه فى الحقيقة النفسية ليس لهما ، إذ يعيش كل منهما مغتربا بين أهله وفى منازله. فكأن الأهل ليسوا أهله، والمنازل ليست منازله.

وافتقاد "المنزل" سواء أكان مكانا أم وجدانا يفضى بالشاعر إلى العراء، إلى التيه:

"**ينزل الشاعر فى التيه،**

كمن ينزل بيتا ،.

هكذا يحمله الكون إلى محرابه،

---

(١) هذا هو الشطر الأول من مطلع قصيدة للمتنبى شطرها الثانى "ولا لغير الغاديات الهُطّلِ"

راجع شرح ديوان المتنبى: مصطفى سبيتى، دار الكتب الجامعية، بيروت ، ط١، ١٩٨٦، ص١٧٤.

ويرى السِّرَّ عياناً." (١)

سيصبح "التيه" منزلا، بل بيتا يشعر الشاعر بين جدرانه بأنه قد انتقل من ضرورة المنازل إلى حرية التيه. يتيح منزل "التيه" للشاعر أن يتدرج فى مراتب الرقى كما يتدرج الصوفى؛ إذ يُحَمل على أجنحة الكون، ويصبح "التيه" ليس مجرد بيت ينزل فيه، بل سيتحول إلى مكان ذى بعد روحى سام؛ يلتقى هذا البعد مع قول أدونيس مخاطبا نفسه :

"سيكون لك التيه أبهى مقام"(٢)

ويتأكد البعد الصوفى لـ "التيه" من خلال صيغة "أبهى مقام" التى تومئ إلى مكانة الشعر بالنسبة إلى الشاعر . يعلق محمد بنيس على البيت السابق قائلا : "بهذا البيت ندرك مكانة التيه فى المشروع الشعرى لأدونيس. لقد كان التيه مقاما دائما، لا يغادره أدونيس، بعد أن أعطاه مرتبة المحور الأساسى لشعره فى (أغانى مهيار الدمشقى) ، ثم تدرج فى الاقتراب منه مع المتصوفة، من الغزالى إلى ابن عربى، ولكنه الآن، مع المتنبى، لن يبقى مقاما من بين المقامات، ولكنه سيتحول إلى "أبهى مقام". فى تعبير كهذا تمتزج تجربة الصوفى بتجربة الشاعر، ولن يكون هناك معنى للمقام، بالنسبة إلى الشاعر، إلا فى الشعر. (٣)

ويصبح منزل الشاعر، بيته ، هو شعره، أو بالأحرى هو تيهه الذى يرتفع به إلى أبهى مقام. "التيه فى هذا السياق ليس ضياعا ولا تبديدا، ولكنه عثور الشاعر على ذاته، وذلك حين يجد نفسه كما الطائر وقد تحرر من القيود التى تحول بينه وبين التحليق، "تيه" الشاعر هو بمثابة السماء للطائر، ففى السماء يبدأ الطائر طيرانه لا وفقا لتعليمات سابقة ولا لتوصيات جاهزة، ولكن وفقا لاندفاعاته الفطرية وذبذباته الداخلية، وكما تكون السماء للطائر هى ساحة إبداع على غير مثال، يكون "تيه" الشاعر، إذ يعنى "التيه" هنا أنه سيبدأ من نفسه، وأن فرصة الإبداع ستكون قائمة ومتجددة، ستكون بدايته فى خطوته، وستكون

---

(١) الكتاب ، ص ٢٠٣.

(٢) الكتاب : ص ٣٢.

(٣) محمد بنيس : أدونيس ومغامرة الكتاب (م.س) ص ٢٧١.

خطواته هى بيته :"**أنا ساكن هواى / ولا بيت إلا خطاى**"[(١)] . إن خطواته السابقة لم تعد تصلح للسكنى أو الإقامة، فبيته، أو محل إقامته متجدد دائما، إذ يتحرك مع خطواته، ومن ثم يمكن أن نفهم كيف أن "التيه" يعد "أبهى مقام"، فـ "التيه" هو الحركة والتخطى والتجاوز، هو الفعل والممارسة والإبداع. الشاعر مسكون بالمستقبل، وهو فى تجاوز مستمر ليس للماضى فحسب، ولكن للحاضر أيضا، وهذا هو المعنى الذى يُفهم من قوله: "... **وفى خطواته جذوره**"[(٢)] ، فكلمة "الجذور" فى السياق الأدونيسى لا تعنى التنكر للماضى ، ولا تعنى أن جذور الشاعر لا تمتد إلى أبعد من النقطة التى وصل إليها، ولكنها تعنى أنه فى كل خطوة جديدة، تكون له جذور جديدة، تنضح على الكيان كله، فيورق ويثمر، كما تعنى أنه صانع جذوره، تلك التى ستصبح ماضيا عند الارتحال إلى خطوة جديدة، وهو بذلك يصبح مشاركا فى صنع ماضيه. ويصبح الماضى من ثم ليس مفروضا عليه، لأنه أصبح مشاركا فى صنعه، كما تعنى نفى فكرة الجذور الثابتة، إذ تكمن تحت كل خطوة جذورها، ويصبح الإنسان مثل عناصر الطبيعة التى أولع أدونيس بتوظيف صورها لإثبات أن قدر الإنسان هو فى تحوله وارتحاله؛ فى تخطيه وتجاوزه، وأنه حين يثبت ويجمد، فيذبل ثم يموت، فكأنما يعاند قدره.

واحتفاء الشاعر بالسكنى فى منزل "التيه" وبلوغه "أبهى مقام" فيه، يجعله يعتد بنفسه ويعتز بشعره فيضن به أن يكون غناء لتاج؛ أيا كان هذا التاج، لن تكون كلماته تمجيدا لقيم ماضية، ولكن ستكون احتفاء بتيه الأبد:

"لن أُغَنىَّ لتاجٍ.
لا لكندةَ ، أو هاشم ، أو هشام
الضياءُ الذى يتفتقُ مِنْ سُرَّةِ الشمس
وجهى : أحداً لا أحدْ
سأغنى لتيه الأبدْ
عاليا فى الكلام، لتيه الكلام

(١) الكتاب ، ص ١٤٥.

(٢) أدونيس : المجموعة الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ط٤، ١٩٨٥، جـ١ ، ص ٢٥٢.

عاليا فى الأبدْ"[1]

وهكذا يبلغ احتفاء الشاعر بالتيه "أبهى مقام"، بحيث يظل هذا المقام "عاليا فى الأبد" ويظل "التيه" أو "الترحل" هو البيت الذى يفضل الشاعر "الإقامة" فيه:

"أتراهُ التَّرحُّلُ بيتى ؟ " [2]

عنوان الشاعر سيكون إذن هو اللامكان، فالمكان أسر وتوقف وجمود. أما اللامكان فحركة ، وحرية، وإبداع. عن الشعراء يقول الشاعر:

" لا مكانٌ لهم – يُدْفئونْ
جَسَدَ الأرضِ ، يصنعونْ
للفضاءِ مفاتيحَهُ ،
لم يُقيموا
نسباً أو بيوتاً
لأساطيرهمْ، .
كتبوها
مثلما تَكتب الشمسُ تاريخَها ، .
لا مكانٌ ... "[3]

فرار دائم ومستمر ليس من الزمان فحسب، ولكن من المكان أيضا. إن حضور الشاعر فى مكان هو مقدمة لغيابه عنه، وبتعاقب الحضور والغياب، يصبح الشاعر حاضرا فى الغياب، غائبا فى الحضور، هذا المنفى الدائم يجعل الشعراء ليسوا فى حاجة إلى أن يقيموا بيوتا يخرجون منها صباحا ليعودوا إليها فى المساء، فهم يخرجون لا ليعودوا ، ولكن ليستمر هيامهم نحو المجهول ليكتبوا ماضيهم وهم يرتحلون فى منازل التيه، فتأتى كتاباتهم طازجة ساخنة، معجونة بنبضاتهم وأحلامهم وإرهاصاتهم، إنهم يكتبون بنفس الحبر الذى تكتب به الشمس

---

(١) الكتاب : ص ٧٨.

(٢) الكتاب ، ص ١٨٥.

(٣) أدونيس : كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل ، ص ١٥٧.

تاريخها. باختصار حين يختار الشاعر أن يقيم فى منازل التيه، فإنه يختار أن يتحرر من أسر المكان ، ومن أسر الزمان؛ أمس والآن.

✿✿✿✿

(٢) التحول

أصبحنا بإزاء شاعر استبدل " التيه" بالمنزل؛ محل الإقامة الدائم، وأصبح "التيه" بيتا، محرابا يحمله الكون إليه، يرى فيه ما لا يُرى، ويسمع فيه ما لا يُسمع، تضاء له الأنوار، وتفتَّح نوافذ الأسرار، لذا يصبح "التيه" أبهى مقام، ويظل الشاعر مرتحلا ساكنا هواه، متحولا، بيته خطاه، لا يعيد ، لكنه دائما يبدأ من جديد:

"إنها الريحُ لا ترجعُ القهقرى والماءُ لا يعودُ إلى
منبعهْ
يخلقُ نوعَهُ بدءاً من نفسهِ - لا أسلاف له وفى
خُطْوَاتِهِ جُذورُهْ."[(١)]

يصبح القدر الذى ارتضاه الشاعر لنفسه هو التحول والصيرورة الدائمين، فلا توقُّفَ عند نقطة ما، ولا نهاية معينة ينتظر الوصول إليها ليتوقف. إنه مثل الريح :

"لا يقر : الدروب شهيقٌ له،
وزفير،.
حكمة الريح تمضى به بعيدا ."[(٢)]

وهو لا يتبنى حكمة الريح فحسب، بل هو ينتمى إليها، إذ تُوحِّدُ فى عصفها بين الأرض والسماء والإنسان:

"أنتمى للرياح ، تُوحِّدُ فى عصفها
بين وجه التراب ، ووجه الفضاء
ووجه البشر"[(٣)]

---

(١) المجموعة الكاملة، جـ١، ص ٢٥٢.

(٢) الكتاب ، ص ١١٥. عن رمز "الهواء" راجع : أسيمة درويش: تحرير المعنى (م.س) ص ٣٢١ – ٣٢٧.

(٣) الكتاب ، ص ٣٦.

الرياح تمارس الفعل بقوة ودون وجل؛ فهى فى المثال السابق تُوحِّد بين عناصر الكون وهى فى المثال التالى تَهُزُّ الحياة:

"كلماتى رياح تهز الحياة وغنائى شرار"(١)

يبدو الشاعر وكأنه يتحدث بعصبية أصابته حين حدق فى وجه الحياة فرآه هامدا ساكنا، وحين تحسس نبضها فوجده ضعيفا واهنا، هذه الحياة بحاجة إذن إلى رياح تهزها، إلى شرر يكويها، والشعر هو هذه الرياح العاصفة التى توقظ الحياة من غفوتها، وهو هذا الشرر المتطاير الذى يفيقها من غيبوبتها. وهذا الغناء الذى يشبه الشرر هو وسيلة الشاعر لتجاوز كسل العقل، وثبات الذهن، وتبلد الشعور :

" لا أزالُ أُغَنِّى

كى أوسِّعَ آفاقَهُمْ " (٢)

ولو أن قومه كانوا يتحركون فى حياتهم وفق طبيعتهم وفطرتهم لاستجابوا تلقائيا لهذا الشعر، كما تستجيب عناصر الطبيعة لنداء الخصوبة والامتلاء والتحول والصيرورة :

" تتغنى الزهورُ بشعر اللقاح ، ويرقصن

فى الريح رقص الشرر "

الشعر يرتبط غالبا بالرموز المحتشدة بالحركة والخصوبة؛ يرتبط باللقاح، الرقص، الغناء، الشرر. ويرتبط أيضا بالعطر المنسكب من أكمام الزهر:

"عِطْراً لكآبة هذا العصر

يخرج من أكمام الشعر"(٣)

وإذا كان هذا العطر يحاول أن يخفف من كآبة هذا العصر (الحاضر) فإنه يتحرك أيضا نحو المستقبل :

"إننى مثل وردٍ لا يُبرعِم إلاّ

---

(١) أدونيس : المجموعة الكاملة ، جـ١ ، ص ٢٩٨.

(٢) الكتاب : ١٥٦. (٣) الكتاب : ص ١٠١.

فى اتجاهِ غدٍ يُقبلْ"[1]

"الكآبة" رمز لما ثقلت به أجفان العصر من سكون سلبى مغلق، أما الشعر، الورد، العطر ، الشرر، الريح، فهى رموز التفتح ، التحول ، التجدد. فى نفس هذا المستوى يشكل الشاعر صورا كثيرة مرتكزا على نفس العناصر، لكنه فى الصورة التالية حيث يتوحد مع طرفة بن العبد يضيف الرمل والصحارى رمزين للجدب والامحاء، لقاء "الريح" رمز الخصب والتحول :

"طُرْفَةْ
وردةُ حُزْنٍ تَتَنَاهبُها
ريحٌ وصحارى
يا طرفة
"أُفْرِدْتَ" ولكنْ كُلُّ مكانٍ قَيْدْ
يا طرفهْ
رملٌ تلك الصدفهْ ."[2]

على السطح يخاطب الشاعر طرفة، وفى العمق يخاطب نفسه، وهو يُجرى الخطاب بلغة طرفة حين يستحضره من خلال بيته الشهير :

إلى أنْ تَحَامَتْنى العشيرةُ كُلُّها   وأُفْردتُ إفرادَ البعيرِ المُعَبَّدِ[3]

مسقطا عليه بعض همومه الاغترابية، وذلك حين أُبعد كلاهما من جانب (قبيلته). لكن إذا كان أدونيس قد حَسم أمره، وحَدَّد انتماءه : "أنتمى للرياح" [4]، فإن جانبا من مأساة طرفة أنه عاش موزعا بين نقيضين : الرياح والصحارى؛ الرياح بحركتها وتحولها والتباسها ، وذلك حين ثار على أعراف القبيلة محاولا أن يستمد قوانينه من نفسه، والصحارى بجدبها وثباتها ووضوحها وذلك حين عجز عن الخلاص التام من ربقة تلك الأعراف والتقاليد. والنتيجة هى أن الشاعرين لم يفلتا من عقاب القبيلة؛ أما العقاب فكان فى كلتا الحالتين هو

---

(١) الكتاب ، ص ٢٤٨.

(٢) الكتاب ، ص ٤٥.   (٣) شرح المعلقات العشر ، ص ٧٤.

(٤) هو أيضا ينتمى للشرر، وللحصاد ، وهما مرادفان مجازيان للرياح ، يقول " أنتمى للشر / أنتمى للحصاد، احتفاء بالحقول، لسقائها / قلقا ، ناحلا". "الكتاب"، ص ٣٦.

"الإفراد". ويحاول الشاعر اللاحق أن يواسى – على السطح – أيضـا الشـاعر السابق ، لكنه – فى العمق – يواسى نفسه من خلال اعترافه بأن المكـان ؛ أى مكان ، هو فى حقيقته قيد، لأنه رهن للزمان الذى شكَّله، ومن ثم فـإن "إفـراد" الشاعر المعاصر فى وطنه، ربما كان أكثر قسوة وضراوة من "إفراد" الشـاعر القديم فى قبيلته، فلقد وحَّد بين مأساتهما الرمل؛ رمل القيم والعادات، رمل التفتت والانهيار، رمل التكرار والآلية، رمل الثبات والجمود. يلاحظ تكـرار صـيغة "رمل" فى السطر الأخير، لتشير من ناحية إلى الإحساس بالسـأم مـن رتابـة التكرار، ومن ناحية ثانية إلى أن الرمل الذى أُفرد بسببه الشاعر الأول هو ذات الرمل الذى أُفرد بسببه الشاعر اللاحق، ومن ناحية ثالثة إلى سلبية فعل الزمان، فالرمل الذى أحاط بالشاعر فى العصر الجاهلى لم يزل يحيط بسلفه فى العصـر الحديث. لو أن رياح الحداثة التى اندفعت من وجدان طرفة، فكادت أن تخلعه من جذوره القبلية– لو أن هذه الرياح لم تُكْبَتْ بفعل مَصَدَّات القبيلة العالية ، لخـرج من تحت عباءته عشرات الشعراء الذين كانوا قادرين على أن يلقوا فـى رحـم الحضارة العربية ببذور التحول والتجديد، غير أن رمال الثبات ظلت تملأ المكان والزمان. وخروج هذه الحضارة من أزمتها مرهون برياح تعصف بهذه الرمال :

" الرمالُ كتابُ الصحارَى
والرياح تأويله " [1]

تظل الحضارة العربية جزئيات متفتتة متآكلة ذات بعد واحد مادامت تحبس نفسها فى قفص الثبات؛ الثبات على الفهم الأول والتفسير الأوحد. وخروج هـذه الحضارة من قوقعتها مرهون بأن تهب عليها رياح التأويل حيث تكون الفرصـة مهيأة للانفتاح على آفاق متعددة، ودفع دماء متجددة فـ "الرياح دم الأمكنـة"[2]. تقول أسيمة درويش فى معرض تعليقها على المقطع السـابق : " فـإذا كانـت الحضارة العربية تعانى من العقم واللاحضور الكونى بسبب فهمها مـن خـلال هويتها الأولى وتحجرها بصورتها الماضوية الثابتة ، فإن إخراج هذه الحضارة من حالة العقم واللاجدوى يستوجب إعادة قراءتها لإعادة (تأويلها) برؤى عاصفة

(١) الكتاب : ص ٣٣.
(٢) الكتاب ، ص ٣٠٢.

جديدة تقفز بها باتجاه المستقبل"[1]. أبعد من هذا ، فإن تجربة "الكتاب" ككل تدخل – فيما يرى عبد العزيز بومسهلى – "ضمن مشروع التأويل الشامل الذى تتفتح عبره مجالات التعددية والنسبية والاختلاف، وتتكشف أبعاد العلامات والدوال اللغوية، بوصفها نسيجا من المجازات والاستعارات التى يتشكل من خلالها كتاب العالم."[2]

وإذا كانت الرياح هى بمثابة التأويل لكتاب الصحارى فى المثال السابق فإن الماء والنار يفضيان إلى نفس الدلالة فى المثال التالى :

"أتلَمَّسُ فى الرملِ مائىِ
وأُشْعلُ نارَ التَّصعْلُكِ فى
غابةِ الأزمنة "[3]

فالشاعر يحاول أن يتلمس ضوءا عبر الظلام؛ ماءً فى الصحراء. أما نار التصعلك التى سيشعلها فهى نار التمرد والخروج؛ النار التى تحرق نسيج الإلف، وتخرق دائرة الاعتياد. وحتى تتاح الفرصة للشاعر أن يؤسس مستقبله بدءا من نفسه، فعليه أن يضرم النار فيما ورثه من قيم تحول بينه وبين نسق الحياة الجديد الذى اختاره لنفسه، وهو يصور هذه القيم فى تراكمها وتراكبها وجمودها وغموضها بـ "غابة الأزمنة"، مما يوحى بأن مواصلة السير عبر هذه الغابة لا يفضى إلى شيء سوى الضياع، أو الخبط العشوائى، ومن ثم فإن الهدم بإشعال النيران هو أول خطوة للانتقال من الجمود إلى التجدد، من الثبات إلى التحول. فالرمل هو الموت والماء هو الحياة ، و "غابة الأزمنة" هى الثبات والتراكم أما "نار التصعلك" فهى التحول والتجدد.

الشاعر يستدعى من خلال التركيب الاستعارى "نار التصعلك" فى المثال السابق كل ما استقر فى وعينا عن الشعراء الصعاليك الذين خرجوا على النسق القبلى الجاهز، وتحولوا إلى نسق مغاير نابع من تطلعاتهم الذاتية، وهو

---

(١) أسيمة درويش : تحرير المعنى (م.س) ص ٣٢٢.

(٢) عبد العزيز بومسهلى : الكتاب والتأويل ، فصول ، (م.س) ، ص ٣٤٧.

(٣) الكتاب ، ص ٤٤.

يكرر ذات الأمر، وإن بصيغ مختلفة، مع الشعراء الذين انفتحوا بشكل أو بآخر على عوالمهم الخاصة ، ورؤاهم الفريدة ، وكان من الطبيعي أن يجد في امرئ القيس نموذجا جيدا للشاعر الذي كتب ميثاقه بحبر تجربته، فأضاء المواطن المسكوت عنها، وذلك حين فتح فضاء واسعا على دنيا الجسد؛ تلك التي مورس عليها التعتيم فيما بعد زمنا طويلا، باسم القيم :

" يا امرأَ القيس ، كيف تدثَّرْتَ ليلَ الكلامْ،
وكيف تنوَّرْتَهُ
ضائعا بين خيطِ الهباءِ وثوبِ الأبدْ
كيف هيَّأْتَ هذا المِهادَ : عَزَلْتَ
السماءَ، وأغلقْتَ أبوابَها، وتنبأتَ.
لا حِبْرَ غَيْرُ الجَسَدْ
ألِهذا فَتَحْتَ الفضاءَ
نشوةً وهياماً وشعراً؟
ألهذا صِرْتَ مِيثاقَنَا – الطريقَ إلى ما
يضاءُ وما لا يضاءْ"[1]

لقد محا امرؤ القيس حكمة سابقيه ومعاصريه، وبدأ بهذا الشوق العارم الكامن في جسده؛ ففتح أفقا كان مغلقا، وارتاد أرضا كانت موصدة، لقد كان يقبس من ناره ليكتب تاريخه، فجاء كتابه متوهجا متموجا .

أدونيس يحتفي بالبدء وبالتأسيس في شتى صورهما وتجلياتهما، فكلاهما خلق، ولقد كان امرؤ القيس بادئا ومؤسسا، ففضلا عن كونه أحد فحول شعراء الجاهلية، ورأس الطبقة الأولى، فإنه سبقهم إلى بعض التقاليد الفنية كاستيقاف الصحاب والبكاء على الأطلال ورقة النسيب وقرب المأخذ وتشبيه النساء بالظباء والبيض.. وهو رائد في ميدان الغزل الصريح، كما أنه فاتح باب التشبيهات،

---

(١) الكتاب ، ص ٤٦.

وهو أيضا حامل لواء الشعراء إلى النار كما قيل على لسان الرسول صلى الله عليه وسلم.[1]

هو إذن شاعر خارج على القيم المبجلة من قبل القبيلة، وهو فى ذات الوقت شاعر مؤسس؛ مؤسس لحساسية جديدة فى الشعر تحتفى بالخرق والتيه والمعصية. ومن هنا كان احتفاء أدونيس به ، باعتباره مهيِّئا للدخول إلى فضاء الجسد ومقدِّسا للنشوة والهيام، وصديقا للتمرد والخرق ، وفاتحا لدرب شعرى يضىء العتمات.

فالخرق – فيما يرى أدونيس – أحد معطيات الخلق، والشاعر الخارق هو فى جوهره شاعر خالق، وشاعر الخطيئة هو شاعر الحرية. فأبو نواس مثلا "شاعر الخطيئة لأنه شاعر الحرية، فحيث تنغلق أبواب الحرية تصبح الخطيئة مقدسة.. وإذ تمنحه الخطيئة الراحة يغالى فى تمجيدها، فلا يعود يرضى بالخطيئات العادية، وإنما يطلب الخطيئات الرائعة التى يستطيع أن يتباهى بها .. فالخطيئة بالنسبة إليه .. ضرورة كيانية، لأنها رمز الحرية ؛ رمز التمرد والخلاص"[2]

✿✿❁❁

رغم مكانة زهير وتقدم طبقته إلا أنه ليس من الشعراء الذين يحتفى بهم " الكتاب" فقد كان نموذجا مثاليا للشاعر المنتمى، المتصالح مع كونه، المسترخى على ذراع القبيلة. ويفضِّل عليه صعلوك مثل الشنفرى؛ الذى كسر الطوق القبلى ولم يشأ أن يقضى حياته دائرا فى فلك القبيلة، ولكنه خرج متمردا ، ثائرا ، مندفعا إلى الأمام:

"خَلَعَتْ نجمةٌ ثَوْبَهَا
وأتتنى لنلهو فى حِضْنِ دِجْلَةَ – تُهْنَا
قرأنا ، كتبنا،
نجمةٌ لا تُحبُّ زُهَيْراً

---

(١) راجع شرح المعلقات العشر . ص ٢ : ١٣.

(٢) أدونيس : مقدمة للشعر العربى ، ص ٥٢.

وتعشقُ لاميَّةَ الشَّنْفَرَى
لم يَنَمْ على زَنْدِ القَبيلِ
ولم يرجعْ القهقرى
يتدثَّرُ ثوبَ الهجيرِ ، احتفاءً
بنقطةِ ماءْ." [1]

فى هذا الصعلوك تتجسد القيم الخلقية البريئة من الزيف والخداع :

"من أعالى الكلامْ
نزلَ الشَّنْفَرَى
يَتَقَرَّى الفضاءَ، يطيِّبُ وجهَ الثَّرى
ويُهيِّئُ للجائعينَ الوليمةْ – أحلامُهُم
وارفات ، تُغَطِّى مراراتهمْ
وتغطى الخيام" [2]

أما الوليد بن يزيد[3]؛ الشاعر الأموى ، والخليفة أيضا، فقد قُتل لما عُـرف عنه من انكباب على كئوس الخمر، وشغف بالمغنين والمغنيات، فهـو شـاعر النشوة والصبابة والعشق، وهو خليفة الرفض والتمرد والخروج ، ويتخذ شاعر "الكتاب" من قتله الواقعى وسيلة لطرح تساؤلاته هو الماورائية وذلك حين يخاطبه على هذا النحو:

"لِم لمْ ترفعْ تمثالاً بعد القتلْ ؟

---

(١) الكتاب ، ص ١٠٤

(٢)الكتاب ، ص ٤٣.

(٣) الوليد بن يزيد : ولد سنة ٨٨ هـ ، تفتحت عينه على النعيم والترف، كان أبوه كلفـا بـالخمر والغناء حتى فى خلافته ، ونشأ الوليد على مثاله ، بل تجاوز أباه فى الإسراف فى اللهو والمجون، ولم تصرفه الخلافة التى آلت إليه بعد موت أبيه عن غيه، بل مضى ليعب من كئـوس الخمـر عبـا ويستقدم ما شاء من المغنين والمغنيات، مما أضجر أهله ، فقتله ابن عمه يزيد بن الوليد سنة ١٢٦ هـ وكان الوليد شاعرا، أبدع فى شعر الخمر والغزل، لكن خمرياته بلغت درجة عالية من الجودة، وكانت ملهما لشعراء الخمريات من أمثال أبى نواس.

راجع د. شوقى ضيف: العصر الإسلامى ، دار المعارف بمصر ، ط٤ ، ص ٣٨١ : ٣٨٥.

يراكَ العابرُ، يقرأُ فى قسماتِكَ شِعرَ
اللحظةْ، يسقى
لغةَ الأبديةْ
بدم الحريةْ
لِم لمْ ترفعْ تمثالاً؟
هل صنمُ الفكرةْ
أعلى،
أو أكثر طُهراً
منِ صنم الصخرة؟
شكّى لا يرويه أىُّ بيان "[1]

الشاعر فى المقطع السابق ينحاز إلى أصنام الأحجار ضد ما يسميه بأصنام الأفكار؛ الأولى فى تقديره مصدر وحى وإلهام نابعين من استحضار ما عُرف عن صاحبها من تقديس للحرية وخرق للمألوف. أصنام الأحجار حقيقة ماثلة يتحدث عنها الشاعر بثقة ويقين. أما ما أسماه بأصنام الأفكار فموضع شك؛ وهو شك لا يرويه أى دليل مرقش بأى بيان أو برهان.

❁❁❁❁

(٣) التخطى:

لم يكن أدونيس تابعا للسلف القديم ولا السلف المعاصر. فقط اكتفى بأن يأخذ من الاثنين ما يدفع عجلة الحياة إلى الأمام. ورغم سباحته الطويلة فى محيط السلف القديم إلا أنه لم يغرق فى هذا المحيط، بل ظل راصدا له ومتابعا إياه بعين نقدية تفرز وتغربل، وكان يخرج فى نهاية كل سباحة وقد تخلصت شباكه من محار كثير واحتفظت بلؤلؤ قليل. ومن ثم يمكن القول بأنه كان "أصيلا" ولم يكن "أصوليا"، ذلك أن الأصالة "تعنى الجدة والأولوية والسبق والتفرد والتميز" بينما تعنى الأصولية " الاحتكام إلى السلف ، والارتكان إلى ما تحقق فى الماضى، والسير على نفس الدرب القديم .. الأولى تعنى إنتاج الأصل ، والثانية تعيد إنتاجه فى ظروف غير ظروفه التى تحقق فيها . الأولى تعنى الإبداع، والثانية لا

---

(١) الكتاب ، ص ٢١٥.

تهتم إلا بالاتباع . والنتيجة أن الأصولية ليست إلا خصما من الرصيد الثقافى ، بينما الأصالة إضافة حقيقية للمعرفة لا غش فيها ولا تزوير."[1] ولأن الأصالة إضافة، فهى دائما تتجاوز ما أضيف بحثا عما لم يضف بعد ، هى قرينة المغامرة والبحث عن المجهول :

"اسبقينى ، يقول لأحلامه،

نحو مجهولى ، اغمرينى

ببهاءاته،

فطرتى أنت ، مائى وطينى"[2]

الكون مستودع أسرار، وهو بحاجة إلى من يستولى عليه هاجس الكشف ، ومن الخطأ تصور " الكون أو الطبيعة صفحة مكشوفة واضحة لا مجال فيها لأى معرفة جديدة، أو كشف جديد . إنها على العكس موضوع كشف ومعرفة لا نهاية لهما. وهذا يتضمن أننا فى حاجة دائمة، جوهرية إلى تجاوز الراهن . والشعر مقيم فى هذه الحاجة :يضيئها، يعمقها، يدعو إليها. إنه دائما عنصر القلق وسط الاطمئنان، البحث وسط الاكتفاء، والتساؤل وسط الأجوبة. إنه اللهفة التى لا تهدأ إلى ما لم نعرفه أو لم نسيطر عليه بعد. إنه الطريق التى تقودنا دون توقف صوب المستقبل – صوب المجهول."[1] لكن المشكل أن دعوة أدونيس إلى التجاوز والتخطى تفهم على أنها إدارة الظهر لما سلف، أما التطلع إلى المستقبل فيفهم على أنه تنكر للماضى . إن التجاوز فى السياق الأدونيسى يعنى فى المقام الأول تجاوز كل العقبات التى تعوق المضى قدما فى طريق التقدم، وهذه العقبات كامنة هناك فى ظهورنا وليست فى صدورنا، ونحن سنظل عاجزين عن تجاوزها ما لم نلتفت إلى الوراء لنتأملها ونتفحصها . وهذا يعنى أن التجاوز إن كان يفهم منه القفز إلى أمام، فإنه يتضمن وربما بدرجة أكبر، معنى "العودة" إلى

---

(1) مهدى بندق : الكتابة ٢٠٠٠ "حول ثقافة الانصياع العربى" مجلة إبداع ، العددان السابع والثامن، يوليو – أغسطس ٢٠٠٠ ، ص ٥٨.

(2) الكتاب : ص ٢٩٤.

(1) أدونيس : زمن الشعر ، ص ٣١٣ – ٣١٤.

الخلف لنتعرف على أصولنا المعرفة العلمية التى تمكننا من تخليص هذه الأصول مما علق بها من شوائب . وإذا تمكنا من هذا نكون قد أعدنا اكتشاف "الأصل" وهذا الاكتشاف هو أهم خطوة على طريق التجاوز . ذلك أن البناء الذى سيتم بعدئذ لن يكون باطلا. إن التجاوز هو بالدرجة الأولى "تجاوز للركام والحواجز والشوائب وتخط للقيود والحدود والشروط من أجل النبش عما هو أصل وأصيل."[١] فالتجاوز بمعنى آخر هو النبش،والنبش لا يتجه إلى أعلى بل إلى أسفل، والنبش يعنى أننا نبحث عن عرق الذهب المطمور بين كتل الصدأ، لنبقى على الأول ونلقى بالثانى "المشكل أننا أمة ذات أصول، ولكن أصولها مسروقة منها، ومخبأة عن عيونها، **وأننا أمة تمتلك الشهوة للأصل، ولكن شهوتها مشوبة بشوائب الاختلاط المعرفى والعاطفى**، ولذا احتاج الأمر إلى مشروع يعيد اكتشاف الأصل ويعلن عن أصولية هذا الأصل الإبداعى والفكرى، متمثلا أول ما يتمثل بالقرآن الكريم والحديث النبوى والشعر الجاهلى، بعد استبعاد "التقليد" وكشف الزيف. ومن هنا يصبح "التجاوز والتخطى" بمعنى "العودة إلى".[٢]

إن أدونيس حين يعلن الانقطاع عن التراث، فإنه فى ذات الوقت يدعو إلى الارتباط به، ولكنه الارتباط النوعى الذى يعرف ماذا يأخذ وماذا يدع. وكما يكون التجاوز على مستوى الزمان يكون على مستوى المكان، وذلك بالتحول عنه إلى آخر ، وهذا بدوره يفضى إلى ثالث، وهكذا يظل الأفق مفتوحا وممتدا وواعدا، وكلما أنجز وعدٌ بدا فى الأفق وعد جديد. فالشعراء لا يقيمون، بل يحلقون ليصنعوا مفاتيح الفضاء .هم :

"لا مكانٌ لهم – يُدْفئونْ
جسدَ الأرضِ ، يصنعونْ
للفضاء مفاتيحهُ،.
لم يقيموا

(١) عبد الله الغذامى : ما بعد الأدونسية: مجلة فصول ، المجلد ١٦ ، العدد ٢ ، خريف ١٩٩٧، ص ١٢.

(٢) السابق ، ص ١١، ١٢ ، يقول الغذامى أيضا :"فالتجاوز والتخطى هما عمليتا اختلاف. وهذا الاختلاف يقوم لأسباب عملية "إبداعية". فهو ليس خروجا ولكنه "دخول" إنه اختلاف من أجل التكيف.. هو"اختلاف فى الائتلاف" هو موائمة ودخول إلى ، وليس خروجا عن." نفس المرجع ، ص ١٢.

نسبًا ، أو بيوتاً
لأساطيرهمْ، .
كتبوها
مثلما تكتب الشمسُ تاريخها ، .
لا مكانٌ.." [١]

فـ "إقليم الشعر لا يملك من مكانٍ إلا مكانا فانيا - رحلته لا نهاية لها ." [٢]

يؤكد "بيير دينو" هذا من خلال تساؤله التقريرى هل نسينا أن الشعر "تجاوز"؟ إن الشاعر ، إذا تحرر من نظام لا يعلن عن بديل له، **فهو النبى الذى يزرع؛ يكتفى بأن يزرع الشك فيما هو قائم.** لقد واجه أدونيس منذ شبابه، تقاليد قديمة وصارمة تعبر عن نفسها فى قواعد تحكم مجال الشعر كما تحكم مجالات أخرى، بحيث كان لزاما عليه أن يلجأ إلى العنف فى مواجهتها، فيتقدم من خلال مشهد تحوطه الأطلال والبقايا، حيث الغبار كثيف والتراب خانق." [٣]ولعل هاجس التجاوز هو العامل الرئيس الذى جعل أدونيس يؤاخى بين الصوفية والسوريالية[٤]. فكلاهما له سبله المعرفية ودروبه الكشفية، وهى سبل ودروب تخترق السطوح الظاهرة لتنفذ إلى الجذور الباطنة، وكلاهما أيضا له طريقته فى إعادة تشكيل الحياة بعد تفكيك بنياتها، وهو ما يساير مغامرة أدونيس الإبداعية التى تهدم لتؤسس وتنقض لتبنى، وتخرج من تحت الأنقاض لتتجاوز.

✿✿✿✿

٤) الخــرق :

ينطوى تأليف "الكتاب" على مغامرة يضيف بها أدونيس إلى مغامراته السابقة بعدا أعمق وأبعد؛ هو مغامرة على صعيد الرؤيا، وهو مغامرة كذلك على صعيد التشكيل. ولئن كان المتلقى يرى فى هذه المغامرة جنوحا عن الحدود المأمونة،

---

(١) أدونيس : كتاب القصائد الخمس تليها المطابقاتوالأوائل ، ص ١٥٧ .
(٢) باتريك رافو : أدونيس والبحث عن الهوية ، ترجمة وليد الخشاب ، فصول ، (م.س) ص ٨١.
(٣) بيير دينو : الصوت المتجول لأدونيس ، ترجمة منى سعفان ، فصول ، (م.س) ص ٥٧.
(٤) عبد القادر الغزالى : التجليات أو الخلق المستمر ، فصول (م.س) ، ص ١٢٨. ولمزيد من التوضيح راجع ، أدونيس ، الصوفية والسريالية ، دار الساقى ، ط١ ، ١٩٩٢.

وخرقا للأنساق المألوفة، فإن الشاعر يرى أن الجمال يكمن فى هذا الخرق:

"إن كان هناك جمالٌ

فهو الخَرْقُ – أفيئوا ، واعْصُوا

لا تعصوا إلا العادةْ"[1]

وكأنه يقول "أفضل عادة أن لا تكون لك عادة" بمعنى أن يظل المرء دائما متمردا حتى لا يصل إلى درجة الاعتياد، فالاعتياد ألفة وسكون ثم همود وبرود وموت. ولئن كانت صيغة الأمر "**أطيعوا**" هى الصيغة التى تتكرر كثيرا فى الكتب المقدسة فى معرض الحث على الطاعة، فإن أدونيس يستخدم الصيغة النقيضة فى "الكتاب" كتابه هو ، وهى "**اعصوا**" لكنه لا يترك الفعل موجها هكذا إلى المطلق ، إذ يحصره فى عصيان العادة، وبيان جمال التمرد عليها.

يقول جعفر العلاق :"إن شعرنا الحديث ، فى معظمه، يندفع أو يُدفع به بعيدا عن نار التجربة الحقة، بعيدا عن بئر الحياة الفوارة بالجنس والحلم والقلق. وهكذا وجدنا أنفسنا أمام شعر يمر غالبا، بمحاذاة الحياة محروما من غموض الجسد وجنونه، وعصف القلق الممض، وما فى السياسة من بطش ومداهنة. وبذلك كانت حداثتنا الشعرية والأدبية حداثة مبتورة، فى مجملها ، تندفع أو يدفع بها إلى خارج الحياة وتصدعاتها الحقة، وما يتصل بها من ازدهار روحى وجسدى وميتافيزيقى"[2]

ويقول مصطفى الكيلانى: " ولا تكون الكتابة متحررة من قيود السائد لغة وفكرا وسياسة ومقدسا وذهنا جمعيا إلا إن كانت صادمة تبدع صلات جديدة بين الإنسان والعالم، وتنزع منزع التجريب برفض تكرار أشكال الكتابة المعتادة. إن الأديب المبدع أو الناقد المؤسس هو الذى يراجع باستمرار ما يكتب ويجاوز الشكل إلى شكل آخر فى صيرورة لا تتوقف"[3]

ويمكن أن نمضى فى الاستشهاد بأقوال كثيرة مشابهة، غير أننا نكتفى

---

(١) الكتاب ، ص ١٥٤.

(٢) على جعفر العلاق : الشعر ملاذاً للروح ، فصول ، مج ١١ ، ع٣ ، ص ٢١٤.

(٣) مصطفى الكيلانى : أسئلة الحرية وفعل الكتابة الأدبية ، فصول (م.س) ص ٢٩٣.

بهاتين الشهادتين لنعرف أنه فى شعر أدونيس قد تجسد النموذج المثال للشعر بمفهومه الحداثى، فهو شعر يمتاح من بئر الحياة الفوارة، إذ لم يحرم نفسه من أن يحتسى من دنان الحياة حتى الثمالة، بل فتح كل النوافذ ليطل على المسموح وغير المسموح، واقتحم كل الأبواب ليلج إلى المعلوم والمجهول، واستطاع بذلك أن يسقط عن جسد الحياة أثوابها المزيفة، وأن يخلع عنها أحجبتها لتظهر على حقيقتها، كما استطاع أن يغسل وجهها بماء القصيدة فيبدو سافرا بلا مساحيق ولا تزويق. لقد كان شعره صادقا بقدر ما كان صادما. وكما كان مؤسسا لنفسه على مستوى الإبداع، كان مؤسسا لغيره على مستوى النقد، إذ يجد ناقده نفسه كما لو أنه يبدأ – هو الآخر – من جديد، ذلك أن هذا الشعر يقوض أركان كثير من النظريات النقدية التى ظللنا نرددها زمنا معجبين، مفتونين؛ من ذلك مقولة "أعذب الشعر أكذبه" ، جاء هذا الشعر ليثبت أن "أعذب الشعر أصدقه" بل وأصدمه .

بدهى أن يُتَّهم صاحب هذا الشعر إذا ما ألقى بذوره فى بيئة غفت الآذان فيها ردحا من الزمن على سحر الكلام حتى ترهلت بنيتها العقلية، وكانت المحصلة هى تلك الرخاوة الفكرية التى تطلق فقاعاتها فى وجه كل من يحاول تحريك المياه الآسنة. لقد بدا أدونيس كما لو كان متبنيا شعار كانط التنويرى " **كن جريئا فى استخدام عقلك**" وكان عليه بالطبع أن يدفع ثمن هذه الجرأة.

وروح التمرد لدى أدونيس كانت بذرة ألقيت فى فؤاده منذ البدايات؛ فقد قال مبكرا يؤكد على ذاتيته:"**آن لى أن أكون نفسى**"[1]، ثم ما لبث أن أعقب هذا القول بقول آخر يعلن فيه جدارته بأن يكون صاحب الوصاية أو القوامة على أمته "**قَيِّمٌ باسم أمتى**" [2]، وسنراه يبدأ دائما كما لو أنه "**لا أسلاف له وفى خطواته جذوره**"[3] وكما أنه بلا بداية ، فهو أيضا بلا نهاية، فالإنسان عنده "**ليس قفصا ، بل هو اللانهاية ، ليس إقامة . بل سفر دائم، الإنسان هو ما يتجاوز الإنسان، إنه موجود ، فيما يأتى**"[4]، لذا

(١) أدونيس : قالت الأرض ، المطبعة الهاشمية ، دمشق ، ط١ ، ١٩٥٤، ص ٩٥.

(٢) أدونيس : المرجع نفسه ، ص ٨٨.

(٣) أدونيس : الآثار الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٣٣٠.

(٤) أدونيس : زمن الشعر ، ص ٣١٧.

ستظل "الشواطئ حبلى بشواطئ لم تجئ" [1]. فأبغض ما يبغضه الثبات، وأجل ما يجله التحول "طاقتى على التحول لا آخر لها، تعجز أن / تنتهى ولا تعرف / كيف" [2]. وهو لذلك يمحو ما بلغه، ساعيا إلى ما لم يبلغه بعد "ماحيا كل حكمة / هذه نارى / لم تبق آيةٌ / دمى الآية/ هذا بدئى" [3]. ولأنه يبدأ دائما من جديد ، فإنه لا يكف عن طرح الأسئلة، 'إذ كان السؤال هو أداته التى يفتح بها الآفاق المغلقة، سواء أكانت الآفاق ممتدة نحو المستقبل أم مرتدة نحو الماضى، فى الحالة الأولى كان السؤال لاستشراف آفاق الفروع، وفى الحالة الثانية كان لـ "إعادة اكتشاف الأصول" [4]

"أتخيل أنى
وردةٌ للتحيِّر جاءتْ
من جذورٍ بعيدة
كى تُوشوشَ أيامَها:
شهواتى حقولى
التمردُ وردُ القصيدةْ. [5]

❁❁❁❁

رابعاً : استراتيجية التَلقّى

١) لغة الشاعر والتمرد :

تحدث الشاعر عن نفسه قائلا :"فى خطواته جذوره"[6] وتحدث عن لغته قائلا :"لغة للتمرد .. تَشْتَقُّ من نارِها نارَها"[7] . والمقطعان يكشفان عن اتساق فكر الشاعر مع لغته، فكلاهما يحيد عن التبعة، ويتمرد على التقليد، وكلاهما يبدأ ولا ينتهى، فكر الشاعر متحرك مع خطواته ، متغير مع اندفاعاته، وكل فكرة

(١) أدونيس : كتاب التحولات ، ص ٥٨٦.

(٢) المصدر السابق ، ص ٥٥٠.

(٣) أدونيس : الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٦١٥.

(٤) أدونيس : النظام والكلام ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ص ٣٩.

(٥) الكتاب . ص ٢٤٤.

(٦) أدونيس : المجموعة الكاملة ، جـ١ ، ص ٢٥٢.

(٧) الكتاب ، ص ١٩.

ترتبط بخطوة، وهذه الخطوة تعجز عن حمل فكرة جديدة، ذلك لأن هذه الأخيرة بحاجة إلى خطوة نابعة منها، أما لغة الشاعر فهى صورة من فكره؛ إذ تعف عن أن تقتبس نارها من لغة خبت نارها على ألسنة طالما لاكتها وأنهكتها وأفرغتها من شحنتها، إنها مثل فكر الشاعر؛ إذ يبدأ كل منهما من جذوره، وليس من جذور سواه؛ من أصوله وليس من أصول سابقة، ومن ثم تُهيأ الفرصة للشاعر لأن يبتكر لغة جديدة؛ لغة تتجاوز اللغة:

"ويقولُ الكلام الذى ليس من

كلمات "[١]

هى إذن لغة جامحة " لا ترضى أن تكون مجرد صور بلاغية أو علامات بيانية أو إسقاطات لا واعية على الحوادث والأماكن والأشخاص، بل تنشد أن تتحول إلى كينونات ذاتوية مبدعة، تشد الوجود والتاريخ والإنسان إليها، من خلال امتداداتها اللفظية ودلالتها السيميائية ورموزها الكثيرة وطبقاتها وسطوحها المستترة فى النص"[٢]

ومن الطبيعى أن تستعصى هذه اللغة على من "يقرأون الحروف" ولعلها تتعذر أحيانا على من يقرأون "ما فى الخفاء" لا سيما "أن أدونيس منذ (أبجدية ثانية) وحتى (الكتاب) بدأ يتحرك فى مساحات لغة سيكولوجية، تاريخية ، جغرافية، لا حدود لها. لغة تتشرب كل أشكال الصور والرموز والطقوس والأساطير القديمة والحديثة [اليومية منها] بحيث يستصعب المرء فهمها لهذا الأمر، كونها شديدة التركيب، ولكنه يتذوقها بحسه الداخلى، كونه يراها ساطعة متوهجة أمامه، تنبع من أعماق التراث المعرفى – الصوفى، ابتداءً بالحلاج والبسطامى والنفرى وانتهاءً بأبى حيان وابن عربى"[٣]

وحين يصبح الشاعر قادرا على أن " يقول الكلام الذى ليس من كلمات" فليس لأنه مولع بابتكار لغة بيانية زخرفية يتباهى بتثويرها وتفجيرها، ولكن لأن

---

(١) الكتاب ، ص ١٠٠.

(٢) رياض العبيد : السيرة الشعرية للحاكمية العربية فى كتاب أدونيس ، (م.س) ص ٢٨٤.

(٣) نفس المرجع ، ص ٢٨٤.

هذه اللغة المبتكرة سيرافقها طرائق تفكير مبتكرة من شأنها أن تنقل الإنسان من مستهلك للكلام إلى منتج للفعل؛ أي إلى منتج للكلام الفاعل الذى يفضى إلى التغيير والتثوير. إذ"**ليست اللغة وسيلة تعبير فحسب، وإنما هى كذلك طريقة تفكير.** لكل وضع اجتماعى لغته : لغتنا السائدة هى لغة أوضاعنا السائدة . وهذه أوضاع متخلفة ، على جميع المستويات، لهذا كانت لغتنا متخلفة على جميع المستويات. **إنها لغة بيانية، صنعية، زخرفية، والمجتمع هنا يستهلك اللفظة، كمتعة فردية، أى كما يستهلك السلعة.** هكذا فقدت اللغة حيوية الإبداع وحرارة الحياة، .. **إنها تمجد لحظة الكلام، لا لحظة العمل،** لحظة الاستهلاك ، لا لحظة الإنتاج"[1] .

من هنا نفهم أن ابتكار لغة يعنى ابتكار حياة، يعنى تغيير ملامح المكان وملامح الزمان ليكتسيا ملامح جديدة مع اللغة الجديدة، وكما يقول الشاعر :

"ابتكرْ كلماتٍ / للمكانْ، تصيرُ زماناً"[2]

حين يخلع المكان ثوب اللغة المهترئة، والتى بدا هو أيضا من خلالها مهترئا – حين يخلع هذا الثوب ليرتدى ثياب لغة جديدة، فإنه يبدو جديدا كما لو أنه قد اغتسل، ومن ثم فإن نظرتنا إلى المكان تتغير وعلاقتنا به تتحول، وحينئذ يبدو المكان كما لو كان قد ولد من جديد ، فيما يعنى أنه سيدخل تاريخا جديدا، أى سيصير زمانا، وعلى هذا النحو تندفع دماء اللغة المبتكرة فى شرايين المكان فتكتب له تاريخا جديدا . يلقى عادل ضاهر ضوءا على المقطع السابق قائلا إن ابتكار"لغة جديدة تزودنا بأسماء جديدة لأشياء المكان وتزود الفاهمة بجهاز مقولى وتصورى يعيد تنظيم العلاقات بين هذه الأشياء كما يعيد تنظيم العلاقات بيننا وبينها؛ أى باختصار، أن تقارب الأشياء من منظور لغوى جديد هو أن نبدأ تاريخاً وثقافة جديدين، ونمهد الطريق لنشوء نظام معرفى ونظام قيمى تختلف معاييرهما ومبادئهما ومصادراتهما عما كان سائدا. وكأنى بأدونيس يريد أن يقول هنا : أن تستبدل لغة للمكان بلغة هو أن تستبدل زماناً بزمان؛ أى تاريخاً

---

(١) زمن الشعر ، ص ١٢٩.

(٢) الكتاب ، ص ١٩٦.

بتاريخ."[1]هكذا يأمل الشاعر أن ينعش الكلمات، وأن يوقظها من غفوتها، وأن ينعش بذلك الحياة: مكانا وزمانا، فالشاعر هو القادر على أن يرد للغة بكارتها ، وأن يخلع على الحياة معناها، ذلك أن العجز "عن الإحاطة بالعالم وأسراره، والذى ينسب عادة إلى اللغة، لا يكمن فى اللغة بحد ذاتها، وإنما يكمن فى غياب الإنسان الذى يفرغ اللغة من ليلها العتيق ويردها إلى براعتها الأولى[2]. ولأن لغتنا أصبحت عاجزة ومخصية مثل حياتنا فإن الشاعر مهموم باستعادة خصوبتها:

"أبحثُ عمَّا يُعطى للكلمةِ عُضواً جنسيًّا"[3]

وحين نادى أدونيس بضرورة تفجير اللغة فإنه كان يقصد أهمية تجاوز هذه اللغة للغة الثقافة السائدة، لتصبح الأرض ممهدة للغة جديدة تعبر عن فكر جديد. إنها "لغة التمرد...تشتق من نارها نارها" [4]وهى السبيل للعبور ، وهى جواز المرور للدخول فى الدنيا الجديدة:

يتقدم نحوى
زمنٌ ضدَّ صَحْراءِ هذا المكانْ
وصحراء هذا الزمانْ
باسمِهِ، سوف أُعطى لنفسى
سْحرَ الدخول،
وحقَّ الدخول
إلى كل شىء[5]

ولغة التمرد هذه يسميها أدونيس فى سياق آخر ": اللغة الوحشية " بما يعنى أنها لغة بدائية طازجة لم تُستأنس بعد، وعلى جناح هذه اللغة يمكن للشاعر أن يحلق إلى آفاق الحرية التى ينشدها:

لا تكتبُ أرضَ الحريَّةْ إلا لُغَةٌ وحشيةْ[6]

---

(١) عادل ضاهر : قراءة فلسفية لـــ "الكتاب" (م. س) ، ص ٣٠١.

(٢) زمن الشعر ، ص ١٣٩.

(٣) الآثار الكاملة ، المجلد الأول ، ص ١٠٠.

(٤)أدونيس : الكتاب ص ١٩

(٥) نفسه ص ٥٨

(٦) نفسه ص ٢٦٤١٦٤

وانحياز الشاعر إلى لغة التمرد، أو إلى اللغة الوحشية يعنى أنه سينبذ لغة الاستعطاف والاسترقاق والاسترحام؛ لغة العبرات والنظرات والحسرات التى تستهوى أفئدة الجماهير وتداعب أحاسيسهم البدائية، وتهدهد آمالهم المحبطة، وتكرّس لحالة السكر التى يغرقون فى لججها:

ليس من شهواتى
أن أفئَ إلى عبرةٍ
أو إلى حسرةٍ وأرقّقَ شعرى بها،
وأُبكى وأَبكى
شهواتى
أن أظلَّ الغريبَ العصى
وأن أعتقَ الكلماتِ من الكلمات[1]

وكما يقمع الإنسانُ الإنسان تقمع الكلماتُ الكلمات. والشاعر الذى نذر نفسه لتحرير الإنسان من الإنسان، يدرك أن هذا التحرر لا يصل إلى غايته إلا بتحرير الكلمات من الكلمات. فالإنسان قد يصبح عبدا للغة، وذلك حين يطمئن إلى كل ما تقذفه فى جوفه، متصورا أنه غذاء صحى، وما يدرى أن فيه هلاكا للجسد والروح، وكم من الذين خدرتهم اللغة فأفسدتهم، وأضحى عصيا برؤهم، يقول مكسيم رودنسون: " **ما أسوأ اللغة التى لا فعل لها سوى فعل التوابل حين تساعدنا على ابتلاع الأطعمة الأكثر فسادا**"[2]. إن عتق الكلمة يعنى تحريرها مما علق بها من ترقيق وتمويه وتدجين، فـ

" للكلماتِ قبائلُ أيضا
ولكلٍّ منها جيش
كلماتٌ تستبعدُ أخرى
لتثبِّت عرشاً

(١) نفسه ص ٣١٩

(٢) راجع : مكسيم رودنسون: فى بيت الشعر ، مجلة فصول، المجلد ١٦، ع٢، خريف ١٩٩٧ ص ٢٦٦

فوق بقايا كلماتٍ بادتْ"[1]

لقد فقدت الكلمة فى وضعها الجديد فحولتها وأصبحت مخصية؛ أصبحت عاجزة عن أداء رسالتها بعد أن انطفأت جذوتها وخبت نارها. وكما ينقسم البشر إلى فئتين : أحرار وعبيد، فكذلك الكلمات؛ ثمة كلمة حرة، متمردة ، وحشية ، تستعصى على التدجين، تتميز بالجرأة والتحدى، قادرة على السفر إلى بعيد، تخترق قلب الأشياء مثل سهم أجاد راميه التصويب، ثمة كلمة أخرى ملساء، ناعمة، فقدت وحشيتها حين هُذِّبت حواشيها، لزجة كالطحلب ومراوغة كالزيت، هى مخصية لأنه لا أمل فيها، وهى فى ذات الوقت زانية لأنها تنحرف عن مسارها حين توضع فى غير موضعها، والثمار المرة هى النتيجة المنتظرة، إنها تلك المعانى السفاح التى تشوه الحياة وتشوه الوجود. ليس غريبا بعدئذ أن يصبح عتق الكلمات موازيا لعتق الرقاب، بل يتوحد العتقان، لأن اللغة لا تحيا إلا بالإنسان، وهى تصبح حرة على لسان الإنسان الحر؛ أى المتحرر من عبودية اللغة، كما تصبح مسبية على لسان الإنسان العبد؛ أى الخاضع لقهر سلطة اللغة. حين يطرح أدونيس هذا السؤال:

شعرٌ.
هل يحتاجُ الشِّعرُ إلى قَيْدْ
كى يُوغلَ فى تحرير المعنى؟

فقد يقصد أن حشد القيود التى تخنق صوت الشاعر وتعوق حركته وتكبل فكره وتعوق إبداعه – قد يقصد أن حشد القيود هذا هو الذى يحفزه إلى البحث عن سبل للخلاص ووسائل للتحرير، وكما أن الحاجة هى أم الاختراع فكذلك القيد هو الذى يدفع الشاعر إلى أن يوغل فى تحرير المعانى المسجونة خلف قضبان اللغة، ولن يتم هذا التحرير من دون تحرير اللغة ذاتها. إن تحرر الأمم مرهون بتحرير لغاتها إذ " لابد لهذه الأمم من فك وثاق اللغة وتحريرها من أصوات الماضى التى تسكنها كى تستعيد قدرتها على السفر والانتماء

(١) الكتاب ، ص ٢٦٧.

للمستقبل"[١] وتضيف أسيمة درويش قائلة:"إن تحرير المعنى الذى آثر أدونيس أن ينهض بعبئه طول مسيرته الإبداعية، يتجاوز حرص الشاعر على امتلاك "الكلمات" باستعمالها على وجه لم تستعمل به من قبل؛ ليس بجعلها تحمل موروثاته الفنية وخصوصيته الشعرية وحسب، بل إنه يصدر عن طموح كبير فى وعى الشاعر لتحرير اللغة من تاريخها، من ربقة الزمن، من وثاق الماضى والحاضر لمنحها القدرة على التجاوز والعبور نحو مستقبلها ، والانتماء إلى هذا المستقبل بجدارة"[٢]

وهكذا تحولت اللغة عن وظيفتها وتخلت عن رسالتها كأداة لنقل الأفكار والمشاعر ، وأصبحت سلطة غاشمة تستبد بالإنسان وتُجبره على قبول يقينها المتجمد، وتُفقد حياته معناها بما تنثره حوله من رذاذ هلامى، وبريق سرابى وتهويم ضبابى، وتحيِّره فى صحراء الضياع والتيه بدلا من أن ترشده وتهديه، وتشوه حياته بدلا من إعادة تشكيل هذه الحياة. وباختصار ماذا نتوقع من لغة خائنة، لزجة، مائعة، مداجية، مرائية غير أن تطبع أصحابها بطابعها فيصبحون هم أيضا خونة، لزجين، مائعين، مداجين، مرائين ومنافقين . غير أنه ينبغى التنبيه فى النهاية إلى أن اللغة كما سبق أن أشرنا مثل الطبيعة لا مبالية، الإنسان هو الذى يصدق معها فتصبح عملة صحيحة ، أو يكذب فتصبح مزيفة.

❁❁❁❁

(٢) ثقافة المتلقى والخنوع :

يرى عادل ضاهر أن "الكتاب" يضعنا "فى أجواء ثقافتنا السلطوية ، ويدعو إلى التأمل مليا فى طبيعة هذه الثقافة التى لا تعرف لغة الاختلاف أو لغة الحوار ، ولا يجد من يقيمون أنفسهم فيها أوصياء على الفكر والسياسة والأدب والفن سوى سلاح الإرهاب الجسدى ، أو النفسى لمواجهة من يختلفون عنهم ولا يرون رأيهم " ويضيف بأن أدونيس وهو يستعيد عن طريق الذاكرة حوادث هذه الثقافة فإنه يحرص "على إقناعنا بأن سمة القمع أو التسلط ليست سمة جديدة لهذه

---

(١) أسيمة درويش : تحرير المعنى ، مجلة فصول، (م. س) مج ١٦ ، ع٢، خريف ١٩٩٧ ص ٣١٨

(٢) ذات الصفحة بالمرجع السابق

الثقافة، بل تمتد عميقاً وبعيداً فى تاريخ عالمنا. وما الحاضر بكل صوره السلطوية والتسلطية والقمعية والاضطهادية إلا صورة للماضى.[1].

"**ما الحاضر إلا صورة للماضى**"، إذا جاز أن نلخص أدونيس، إبداعا وفكراً فى عبارة مكثفة لا نجد أصفى ولا أنقى من العبارة السابقة، **ذلك أن الإبداع الأدونيسى كله هو بكاء على أطلال الحاضر المرتهنة فى قبضة قيم الماضى.** الشاعر القديم كان يبكى أطلال ماضيه، فكان أسعد حظا لأنه وهو يبكى كان يتملكه شوق الاستعادة، أما الشاعر المعاصر فإنه يبكى على أطلال حاضره لتتملكه رغبة الإبادة؛ ليس إبادة الحاضر فحسب، بل إبادة الماضى أيضا،باعتباره مسئولا عن تشكيل الحاضر.

رغبة الإبادة هذه هى نتيجة إحساس الشاعر بأن ما يرزح إنسان هذه الثقافة تحت وطأته من استعباد فكرى قد تغلغل إلى وجدانه بحيث يصعب خلخلته، ناهينا عن التشكيك فيه، لقد أصبح أسيرا لوهم اليقين المطلق والحقيقة النهائية "واليقين وراثى منطقيا؛ أى كل ما يؤسس على ما هو يقينى يصبح هو ذاته يقينيا .. فإذا كانت معرفتنا للحقائق الأساسية لا يمكن أن توضع موضع سؤال، فإن الشىء نفسه ينطبق على ما نؤسسه عليها من معرفة .. وهكذا تتحول مملكة الحقائق إلى نظام معرفى مغلق؛ نظام لا مكان فيه لأى احتمال أو التباس أو شك؛ نظام تخترقه الضرورة واليقين من أوله إلى نهايته." وتصبح الحقيقة ومعيارها وفقا لهذا النظام "مطلقان،لا نسبيان، مستقلان عن كل الشروط الاجتماعية والتاريخية، وفوق صراعات البشر وتناقضات حياتهم"[2]

وإنسان هذه الثقافة هو الذى سيدفع الثمن، لأن ما سيتعرض له من قهر وظلم وابتزاز لن يُبَرَّر – وفقا لهذا النظام المعرفى – بأسباب إنسانية وعلل بشرية، بل وفقا لأقدار سماوية وحكمة إلهية، ومن ثم ستَمنح هذه الثقافةُ الطغاةَ فرصة ذهبية ليزدادوا عتوا فى طغيانهم، وتصبح السماء وحدها هى المسئولة عن سقوط أى قهر على الذين يعيشون علي الأرض ، وإذا كان الوجه السلطوى

---

(١) عادل ضاهر : قراءة فلسفية لـ "الكتاب" ، ص ٢٨٦.

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٩٣.

لا يمل من أن يرسخ فى الأذهان أن ما هو كائن هو ذاته ما ينبغى أن يكون، فإن أدونيس يريد –على الأقل – أن يزعزع هذه الأفكار، وأن يمهد الطريق لنقيضها؛ وهو أن ما هو كائن لا يمت بصلة لما ينبغى أن يكون، ثم ما يترتب على ذلك من ضرورة إعادة التفكير فيما هو كائن فى ضوء ما ينبغى أن يكون ، وكذلك إعادة التفكير فيما كان، وفهم طبيعة العلاقة التى تربطه بما هو كائن؛ هل هى علاقة جنينية تطورية ، أم استرجاعية تناسخية؟ وصوت أدونيس منذ استمعنا إليه لا يكل من القول بأن مصيبتنا تكمن فى أن حاضرنا هو صورة من ماضينا، وهو حين يلح على هذه النقطة فإنه يدعونا إلى ضرورة إعادة قراءة الماضى ، وذلك تمهيدا لخلخلة ما يراه من قواعد سلبية بنيت عليها هذه الثقافة؟ أهم هذه القواعد السلبية هو ادعاء امتلاك الحقيقة المطلقة بينما نراه يصور وجه هذه الحقيقية مراوغا:

"الحقيقةُ بيتٌ / ليس فيه مقيمٌ ولا جار من حوله/ ولا زائر"[١]

وفقا لهذه الرؤية تظل الحقيقة مستعصية، يمكن أن نقترب منها، لكن ما لا يمكن هو أن نقبض عليها متصورين أننا امتلكناها دون غيرنا، وكما يقول عادل ضاهر معلقا على المقطع السابق :("ليس بيننا من يمكنه، أو يجوز له، أن يدعى لنفسه أى امتياز معرفى على أساس أنه أوثق صلة بالحقيقة من سواه .. بل ليس بيننا حتى من لامس سطحها الخارجى أو اقترب منها .. ما يبدو أنه يصدق علينا جميعا هو أنه غير متاح لنا النفاذ إلى الحقيقة". وهو لا ينسى أن يعرِّف المقصود بالحقيقة فى هذا السياق ، بأنها "الحقيقة فى ذاتها ، الحقيقة المطلقة التى لا تتأثر بالظروف والعوارض". ثم يصل إلى نتيجة أنه "ما دام ادعاء أحدنا أنه صاحب السلطة المعرفية يقوم على افتراضه أنه الأوثق صلة بالحقيقة فى ذاتها، إذن لا يبقى ثمة أساس لهذا الادعاء.")[٢]

ومن مخاطر ادعاء امتلاك الحقيقية أنه يصيب الثقافة السائدة بالجمود وتُختزل رؤيتها للأمور فى قطبين لا ثالث لهما " الإيجاب والسلب؛ إما أن تكون معها أو عليها :

---

(١) الكتاب ، ص ٢٩٥.

(٢) عادل ضاهر : قراءة فلسفية للكتاب ، ص ٢٩٥ ، وراجع أيضا ص ٢٩٨.

"تلك قريشٌ : / لا مخرجَ إلا الطاعةَ أو نفىٌ"[1]

وحين يطغى الوجه السلطوى للثقافة ينحسر الإنسان وتنـدحر طموحاتـه، وتبهت ملامحه، ويُحْجِمُ إبداعه ، ويُقْدِمُ اتباعه، وتضيع منه روح التفرد، وتشيع روح القطيع :

"أرضٌ – قُطعانُ غُيومْ / يَرْعاها رعْدٌ أَعْمى "[2]

علاقة السلطة بالبشر تناظر علاقة الراعى بالقطيع، وهى بـالطبع علاقـة غير إنسانية وغير سوية. غير أن الصورة تذهب إلى أبعد حين ترفع كـلا مـن الراعى والقطيع من على الأرض الحقيقية إلى أرض علوية، وكأنها بذلك تكشف عن غياب الشروط الاجتماعية والتاريخية ليصبح تحكُّم الراعى / الرعـد فـى القطعان قدرا لا مفر منه، يضاف إلى هذا أن صورة الراعى / الرعـد تحـاط بالغموض والهيبة والعشوائية؛ الغموض من كون عناصر الصورة محتجبة خلف الغيوم، والهيبة من صوت الرعد المثير للفزع، والعشوائية من صفة "أعمـى"، وهى عناصر تكشف عن وجه سلطوى غاشم لأنه ليس فاقدا للبصر فحسب، بل فاقدا للعقل والحكمة والتدبير، إذ لا يملك إلا صوتا عاليا يرعب بـه القطعـان. يلاحظ أخيرا ورود صيغة "قطعان" بالجمع لقاء ورود صيغة "رعد" مفردة، وهى ملحوظة تكشف عن الوجه الدكتاتورى للسلطة الذى لا يقبل أن ينازعه أحد، هو وحده المسيطر فى "قطعان"كثيرة تملأ ساحة الأرض .

أرضٌ – قُطْعانُ غُيومْ / يرعاها رعْدٌ أعْمى

يحسن ، من بعد، أن نقرأ المقطع السابق فى سياق المقطع التالى :

"تاريخٌ الأشياء خرافٌ فيهْ / الكلماتُ ذئابٌ والظُّلُماتُ المعنى"[3]

دلالة المقطعين تكاد تكون واحدة، وإن كان مسرح الحدث فى المقطع الأول هو المكان / الأرض، بينما فى المقطع الثانى هو الزمان / التاريخ، وبهذا يتكامل

---

(١) الكتاب ، ص ١٦ .

(٢) الكتاب ، ص ٢٧٧.

(٣) الكتاب ، ص ١١٠.

المقطعان دلاليا، لأن ما يحدث على الأرض/ المكان، هو ذاته ما يحدث فى التاريخ / الزمان. وما يحدث على المستويين هو فقدان البشر لآدميتهم؛ إذ يصبحون قطعانا فى المقطع الأول، وخرافا فى المقطع الثانى، وتتخذ السلطة صورة الرعد الأعمى فى المقطع الأول، وصورة الذئاب المفترسة فى المقطع الثانى. ولئن كانت أداة السلطة فى المقطع الأول تتمثل فى تلك الظاهرة الصوتية المصاحبة للرعد، فإن أداة السلطة فى المقطع الثانى تتمثل أيضا فى ظاهرة صوتية متمثلة فى "الكلمات" ، ولئن كان الرعد الأعمى/ الفكر الأجوف فى المقطع الأول، يصم الآذان ، فلا يدع للعقل فرصة للتفكير، فإن ذئاب الكلمات تفترس العقول باسم الأيديولوجيات أو العقائد فى المقطع الثانى، ولئن كانت النتيجة فى المقطع الأول هى الصمم والعمى، فإن النتيجة فى المقطع الثانى هى الظلمات. يلاحظ أخيرا أن كلمتى "أرض" و "تاريخ" قد وردتا منكرتين، وفى موقع إعرابى واحد، ويعقب كل منهما شرطة أفقية تعنى خصوصية الكلمتين وأن الكلمات التالية متعلقة بهما. فالشاعر معنى بإبراز هيمنة القمع، وامتداده عبر المكان أفقيا، وعبر الزمان رأسيا، بما يبرز – من ناحية – ما يمكن تسميته مجازا بتواطؤ الجغرافيا والتاريخ على إنسان هذا المكان وزمانه، وبما يشير – من ناحية ثانية – إلى العنوان الفرعى " أمس المكان الآن" حيث يتفاعل المكان والزمان فى تشكيل صورة الإنسان.

لم يتعرض شاعر عربى لهجوم مثلما تعرض أدونيس، وهذا أمر متوقع تجاه شاعر لا يتوجه بشعره إلى دغدغة مشاعر الجمهور، وتملق قناعاته، والعزف على أوتار منجزه الفكرى والشعورى. لقد جاء شعر أدونيس صادما بقوة، وجاء رد الفعل من جانب المتلقين بنفس درجة القوة. والشاعر يدرك التناقض بين ما يطمح إليه من الأخذ بيد جمهوره بوخزه ليفيق من عالمه الآسن، وما يريده الجمهور من البقاء فى حصنه الأليف والاسترخاء على أرائكه الوادعة. فالكاتب الثورى وسط الجمهور العربى "معزول بحكم إبداعه (أى ثوريته) من جهة، وبحكم التخلف الموروث الذى يخيم على هذا الجمهور، من جهة ثانية. الجمهور يتعلق، بل يتشبث بكل ما يبقيه ضمن العالم الذى ألفه. لكن

الكاتب ليس ثوريا إلا لأنه يزعزع هذا العالم الأليف، الموروث، من أجل ابتكار عالم نقى، جديد"[١]

وإذا كان أدونيس فى مجمل أعماله قد دأب على تعرية الواقع العربى، فإن درجة هذه التعرية قد تبلورت فى " الكتاب " بشكل غير مسبوق.

لكن ما موقف الذهن العربى من هذه التعرية؟ وما مدى تقبله أو رفضه لها؟ وقبلا ما مدى استعداده للوعى بها؟ إن صورة التاريخ العربى الماثلة فى المخيلة الشعبية العربية هى صورة بيضاء نقية تبلغ درجة الملائكية. ولقد استراحت هذه المخيلة على شاطئ هذه الصورة التى ظلت تتكون على امتداد الأزمنة عبر وسائل بث تتفاوت فى أساليبها لكنها تتحد فى هدفها. ومن الطبيعى أن تقف مثل هذه الذهنية موقف الرفض من الصورة التى يعرضها "الكتاب" للتاريخ العربى، بل ستلجأ إلى إسقاط ما ورد فى " الكتاب " من نقد لها على الكاتب، لتعيد بذلك إنتاج القمع الواقع عليها على من تصدى لتخليصها منه، يذهب كمال أبو ديب إلى أن ردود الفعل التى سيثيرها " الكتاب " "ستبرهن أطروحته وتنقضها فى آن، لأنها ستؤكد لاتجانسية الوجود العربى وتاريخه وتأويلاته." وستتباين تبعا لذلك – فيما يرى – وجهات النظر فى الكتاب، أما الوجهة الأولى فهى تلك التى ستكون استجابتها للكتاب "صورة مرآتية عن تاريخ القمع والقتل، وستتهم الشاعر بأنه يقرأ التاريخ قراءة مذهبية شيعية تسعى إلى وصم تراث سنى ." أما وجهة النظر الثانية، والتى ستكون أكثر شيوعا، فهى تلك التى ستسم قراءة الشاعر بأنها "شعوبية تسعى إلى وصم تاريخ عربى " أما الوجهة الثالثة، والتى غالبا ما تشغل مساحة هامشية فهى تلك التى سترى فى "الكتاب" "قراءة فجائعية عميقة الإخلاص للجرح – البئر التى تفور فى أعماق أدونيس نابعة من تاريخ بأكمله لا من حيز واحد فيه." ويعترف كمال أبو ديب بأنه يتبنى وجهة النظر الأخيرة، التى تلمس الجرح، وتصر على أن تنظر فى حدقته، لتراه على حقيقته، وهو لذلك يدعو إلى أهمية "تلمس الجرح والفجيعة الكامنين فى أن شاعرا من شعراء هذه الثقافة يصدر فى وعيه ولاوعيه عن هذه الرؤيا المأساوية للتاريخ، ويبدو عاجزا عن أن

---

(١) أدونيس : زمن الشعر ، ص ١٣٣.

يغسل ذاته وروحه منها." ومن ثم يدعونا أبو ديب إلى فهم المأساة واكتناه أسرارها ومعالجة أسبابها وعللها " بدلا من النزق والعصبية والاستعلائية (الشوفينية) والدعاوى الفارغة التى تؤسطر التاريخ وتجعله نقيا، طاهرا خالصا من الإثم ، وبدلا من الصبيانية والتنطع وقذف الاتهامات واللعنات، كأن اللعنة تكفى لتمويه الحقيقة وحجبها وكأنها تخلع عن كواهلنا العبء المرهق: عبء مواجهة الحقيقة، وإدراك التمزقات والتناقضات، والنفى الداخلى لشرائح كاملة ممن ينتمون بعمق إلى هذه الثقافة بإقصائهم وحصرهم فى خانة "الأعداء / الحاقدين الناقمين" ، والتوهم بذلك بأننا نطهر التاريخ من شوائب تعلق به ونحتفظ له بوحدانيته وصفائه وأمجاده المستوهمات"(١)

وإذا كان كتاب أودنيس هو محاولة لاكتناه تجليات الجرح العربى فإن توصيف أبى ديب للمناخ الفكرى العربى بعامة، والمناخ النقدى بخاصة، يكشف ما يعانيه هذا وذاك من بنية هشة لا تعتمد الموضوعية بقدر ما تعتمد النزق والعصبية؛ بنية أضعف من أن تستوعب مواطن العطب فيها، وإذا استوعبت فإنها أضعف من أن تواجه هذه المواطن وتعترف بها كخطوة أولى لتفهمها ومعرفة أسبابها، ثم ما ينبغى أن يستتبع ذلك من معالجة لهذه الأسباب. ولأن الوعى بهذه الأمور يتطلب جهدا عقليا ومعاناة فكرية، فإن ما يحدث هو القفز فوق كل هذه الخطوات والوقوف فوق جدر الاستعلاء، والتلويح بنقاء التاريخ وطهارته، ووصم كل من يقول بغير ذلك بسلسلة الاتهامات المحفوظة سلفا والتى توجه عادة لكل فكر مغاير وإن كان غيورا.

❁❁❁❁

فى "الكتاب" نواجه بحشد كبير من القصائد التى تتفاوت من حيث القصر والطول، وتتنوع من حيث البساطة والعمق وتتباين من حيث الإسهاب والتكثيف، وتتشكل بنائيا فى تنويعات تنفتح على فضاءات لا نهائية قد يجد المتلقى نفسه عاجزا عن ملاحقتها فى بعض الأحيان، لكن هذا العجز هو الذى يغرى بالاكتشاف، أو ينبغى أن يكون كذلك. وكما أن الشاعر يستنفر طاقاته الكامنة من

(١) عن هذا الاقتباس وما سبقه راجع : كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب ، ويا ما فيه ، (م.س) ص ٢٤٢.

مخزونه الذى لا ينفد، فعلى هذا المستوى ينبغى أن يكون القارئ حتى يتم اللقاء السعيد بينهما. لكن وا خيبة أمل الشاعر إذا كان المتلقى محتشدا بمشاعر العـداء والرفض لا سيما إذا كان هذا المتلقى قد خرج من تحت عباءة الشاعر :

"تنفرُ منهُ
لغةٌ ربَّاها
ويثورُ عليهِ
ضوءٌ يخرجُ منهُ"[(١)]

وهاهو الشاعر يُتهم من قبل متلقيه بأنه لا يقول جديدا؛ إذ تتكـرر ألفاظـه ومعانيه ، كما تتكرر أيامه:

"تتكرر ألفاظُه
مثلما تتكرر أيامه." [(٢)]

غير أنه لا يضجر منهم قدر ما يشعر بالأسى لحالهم :

"لا أزالُ أُغنِّى
كى أُوسِّعَ آفاقَهُمْ،
وأُحبُّ خطاياىَ من أجلهم
فلأقلْ : إنهُمُ هجيرٌ
وأنا فَيْئُهُمْ." [(٣)]

إنه يدرك ما يعانونه من فقر روحى، وتردٌّ فكرى يحول بينهم وبين تلقـى إشاراته وإيحاءاته :

آيتى أنَّنِى منهُمْ – بشرٌ مثلُهُمْ
ولكننى
أستضىء بما يتخطَّى الضِّياءْ
آيتى أنهم
يقرأون الحروفَ وأقرأُ ما فى الخَفَاءْ[(٤)]

---

(١) الكتاب : ص ١٤٢.   (٢) الكتاب ، ص ٣٠٤.
(٣) الكتاب ، ص ١٥٦.   (٤) الكتاب : ص ٢٥١.

إن وجوههم وإن بدت متعددة، إلا أنهم يقرأون بطريقة واحدة:

"الوجوه التى من تراب
والتى لونها ذهب
والوجوه التى يتصاعد منها اللهب
والوجوه التى عشقتنى
والوجوه التى كرهتنى
فى مدى هذه الكرة الفاسدة،
كلها لغة واحدةْ
من لسان العرب"[1]

واضح أن الشاعر يبرئ ساحة شعره من تهمة التعقيد، ويلقى بالكرة – كما يقال– فى ملعب القراء، فهم جميعا – رغم تفاوت مستوياتهم القرائية، وتفاوت موقفهم الشعورى من الشاعر: حبا وكرها، إعجابا واستهجانا – يدخلون إلى عالم الشاعر بلغة تقليدية قاموسية. ومن الطبيعى أن يستقبل القراء مثل هذا الشعر بالفتور :

"تَجْفِلُ المدُن النائمةْ
من خطاىْ – تَحُكُّ أساريرها
بالمكان، وتفركُ أهدابَها
بالهواء، هوائى على وجهها
شَمْلَةٌ هائمةْ"[2]

ستتوجس المدينة خيفة من هذا الشعر المتمرد الكاشف، والذى لا يهدف إلى تخدير الأحاسيس، ودغدغة العواطف ، إنه يخز ويوجع لأنه يريد أن يأخذ بيد هذه المدن بعد أن يوقظها من نومها الطويل، غير أن النيام عادة ما يضجرون ممن يقطعون عليهم خدر الكسل ولذة الاسترخاء، لقد فقدت هذه الجماهير، بسبب نومها الطويل، ليس قدرتها على الإحساس فحسب، بل إنسانيتها حين أضحت

---

(١) الكتاب : ص ٢٣٦.

(٢) الكتاب ، ص ٣٠٨.

أشبه بالكائنات التى تحك وجوهها فى حوائط الزرائب ، وعشيت عيونها بقذى الكلمات اللزجة، وامتلأت أنوفها بهواء النبرات المكتظة، وشاهت وجوهها بسيل المعانى الفظة.

ولم تعد هذه الكائنات تجد من وسيلة للتطهير غير أن تحك وجوهها بالجدران ، إنها صورة مزرية لهذه الجماهير المتبلدة التى ما عاد الهواء النقى ينعشها ، وهى صورة تذكرنا بصورة مشابهة لصلاح عبد الصبور، يبرز فيها هوان الكلمة على ألسنة محترفيها الذين يشبِّههم ببعض الكائنات الوضيعة ، ومنها الدببة التى تحك أقفيتها، لا أساريرها ، كما فى صورة أدونيس، يقول عبد الصبور :

كهانُ الكلماتِ الكَتَبهْ
جُهَّالُ الأروقَةِ الكَذَبهْ
...
أقعَوْا - فى صَحْنِ المعبد – مثل الدِّبَبَهْ
حكُّوا أقْفِيَتَهُمُ، وتلاغوْا كذُبابِ الحاناتْ
لا يعرفُ أحدهمو من أمرِ الكلماتْ
إلاَّ غَمْغمةً أو هَمْهمةً أو هَسْهسةً أو فأفأةً
أو شقشقةً أو سَفْسفةً أو ما شابه ذلك من أصواتْ ...
لما سَكِروا سُكْرَ الضفدع بالطينْ
طَرِبُوا بِنَعيقِ الأصواتِ المجنونْ
حتى ثَقُلَتْ أجْفانُهُمُ ، واجْتَاحتهمْ شَهْوَةُ عَرْبَدَةٍ فَظَّهْ
فانطلقوا فى نبراتٍ مكْتَظَّهْ...[1]

عبد الصبور يدين الشعراء الذين باعوا الكلمة بثمن بخس، وأدونيس يدين الجماهير التى ما عادت الكلمة تنفذ إلى مسامعهم فتوقظ فيهم الأفئدة والقلوب، بل الأدهى والأنكى أن هذه الجماهير أضحت تستشعر الخطر من مثل هذه الكلمات

---

(١) صلاح عبد الصبور : ليلى والمجنون ، ضمن ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة ، بيروت ، جـ١ ط١، ١٩٧٢ ، ص٨٠٣.

التى ما أرسلها الشاعر إلا لتكون بمثابة الهواء النقى الطارد للهواء الفاسد الذى ملأ مسامعهم من داخل، وشوه أساريرهم من خارج.

ولنتأمل الفعل "**تجفل**" الذى يوحى بانزعاج المدن من وقع خطى شعر الشاعر فى دروبها، ثم فرارها منه، وانصرافها عنه، متقوقعة "تحك أساريرها بالمكان، وتفرك أهدابها بالهواء."

لا يخفى أن جملة "**تَحُكُّ أساريرها** " لأدونيس تتداخل نصيا مع جملة "**حكُّوا أقفيتهم**" لصلاح عبد الصبور ، ولكن بعد أن نقل الأول المجال الدلالى لجملة الثانى – نقلها من إطار الحديث عن الشعراء الكذبة، إلى الحديث عن القراء الكسالى، ثم حين وجد الأول أن اللعبة ستكون مشكوفة إذا اكتفى بعكس جملة الثانى لتصبح "حكوا وجوههم" – حين وجد ذلك استعاض عن "الوجوه" بإحدى متعلقاتها وهى "الأسارير" مع تغيير ما لزم من الضمائر. يعزز هذا التداخل النصى أيضا هاتان الجملتان للشاعرين من المقطعين السابقين على الترتيب :

"**وتفرِكُ أهدابها**"

"**حتى ثقلت أجفانُهُمُ**"

وهو أمر يؤكد، إذا ما وضعنا فى الاعتبار شواهد التداخل النصى السابقة بين الشاعرين – يؤكد حضور نص عبد الصبور فى ديوان الشعر العربى التالى كله، بدءا من الشعراء المغمورين وحتى أدونيس، شاعر الحداثة الأكبر. غير أن دراسة "التناص" فى النص الأدونيسى قد يكون لها إغراء خاص، إذ تكشف عن النصوص الغائبة، الذائبة فى هذا النص، وهى نصوص من الوفرة والكثرة بمكان، وهى أيضا تكشف عن جذور شاعر طالما قال عن نفسه أن "فى خطواته جذوره"، بل لعل أهمية مثل هذه الدراسة ترجع إلى أنها تكشف أن الشاعر الذى يبدو كما لو أنه يبدأ كل مرة من جديد، هو فى واقع الأمر منغمس فى محيط التراث يمتاح منه، ولكن بطريقته الخاصة التى لا تحوله إلى عبد لهذا التراث، بل سيد له اختياراته، وله طريقته فى التشابك مع النصوص القديمة، وله طريقته أيضا فى الانسلاخ منها، والبعد عنها، بحيث يبدو كما لو أنه يبدأ من جذوره، لكن ما نريد أن نؤكد عليه فى هذا السياق هو أن وفرة التداخل النصى فى شعر أدونيس كان يمكن أن تساعد القارئ على حل شفرة هذا النص على أساس "أن

أى عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كُتب قبله من نصوص. كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص الذى نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشارى"[1].

غير أن أدونيس ذو مقدرة بالغة على إزاحة النصوص التى يتداخل معها، ليحل محلها، وهذا مما يصعِّب مهمة القارئ. فضلا عن هذا، فإن الجمهور نفسه كان قد فسد ذوقه من طول ما استلقى سكرانا على ضفاف الكلمات/ الفقاعات الذى دبجها كتاب وشعراء أمثال هؤلاء الذين صورهم المقطع السابق لصلاح عبد الصبور . أدونيس يتجاوز الفقاعات الطافية على السطوح مبحرا فى أعماق الكلمات، وهو لذلك سيظل متهما بالغموض، وسيظل هذا السؤال : ماذا تقول ؟ مصوَّبا إلى صدره:

غالبا
يُوهمُ العمقُ : يبدو فراغًا وسطحاً
ما الذى قُلْتَهُ ؟ أعِدِ المسألهْ .
سوف تبقى طويلاً طويلاً
لكى تلمس باباً لشعرى ،
ولكى تدخُلَهْ.[2]

الشعر هنا عالم مشحون بالدلالات، وليس ثمة باب وحيد يصل بقارئه إلى أبعاد ه ومراميه، والقارئ يدخل محيط هذا الشعر بنفس الأدوات التى يدخل بها إلى شعر الفراغات والسطوح؛ شعر الإيقاعات النحاسية، والمعانى الهلامية، فيكتشف أنه يفتقد إلى مفتاح هذا الشعر فيُعرض عنه، والشاعر ليس جاهزا لأن يدغدغ مشاعر قرائه، بعبراته ونظراته حين ينسج لهم على نفس المنوال الذى اعتادوه :

ليس من شهواتى
أن أفيئَ إلى عَبْرةٍ

---

(١) صبرى حافظ : التناص وإشاريات العمل الأدبى ، مجلة ألف، العدد الرابع ، ربيع ١٩٨٤ ، الجامعة الأمريكية ، القاهرة ، ص ٢٣.

(٢) الكتاب ، ص ٢٠٧.

أوِ إلى حَسَرةٍ وأرقّقَ شِعرى بها،
وأُبكى وأَبكى
شهواتى
أن أظلَّ الغريبَ العَصِىْ
وأن أعِتقَ الكلمات من الكلماتْ"(١)

إن القارئ الأليف ذا الأدوات الأليفة لم يعد صالحا للولوج إلى عالم شاعر اختار أن يكون وأن يظل "الغريب العصى"، وإذا كان هذا الشاعر قد أخذ على عاتقه مهمة أن يعتق الكلمات من الكلمات، فإنه قد أخذ على عاتقه فى نفس اللحظة مهمة عتق الإنسان من قيود ذوقه وثقافته، مهمة انتشاله من قاع الأفكار الرخوة إلى آفاق الأفكار الحرة ، فكلماته لا تهادن الحياة، ولا تستلقى مسترخية تحت ظلالها، ولا تستعذب ممتنة حلاوة ثمارها، ولكنها تهزها بعنف لعلها تُسقط ما تحمله من ثمار مرة " **كلماتى رياحٌ تهزُّ الحياة وغنائى شرار**". غير أن هذا التقرير عن قدرة الكلمات على الفعل هو من باب الأمانى، فالواقع يقول بأن المدن لم تزل نائمة يزعجها الشعر الذى يوقظها من غفوتها. وعندما عجز الشاعر عن أن يشهد فعالية شعره فى الطبيعة الإنسانية، استعاض عنه بالحديث عن فعالية شعر اللقاح فى الطبيعة النباتية حيث :

تتغنى الزهورُ بشعر اللقاح ، ويرقصن
فى الريح رقص الشرر"(٢)

وهو بهذا يدين الطبيعة الإنسانية التى فسدت فيها الفطرة، وعقم الفكر، فلم تعد تتغنى بالشاعر أو تطرب له ، وذلك كما تتغنى الزهور وترقص على إيقاعات شعر اللقاح. أما وقد اتسعت رؤية الشاعر وتجددت فإن الولوج إلى شعره يتطلب لغة كونية التصورات، لا لغة محدودة الدلالات. ففى سياق النص الأدونيسى ينبغى أن ندرك أن "قراءة الرموز .. أو الصورة الشعرية، أو أى من المكونات اللغوية المفردة أو المركبة، عبر مدلولاتها الأحادية الثابتة، ستهوى بالقيمة الفنية للنص الشعرى من أوله إلى آخره، ذلك أن الربط الحصرى للدوال

(١)الكتاب ، ص ٣١٩.
(٢) الكتاب ، ص ٢٨٩.

بالأصل المتقدم بدلالاته الناجزة المتداولة، سيمحو ما يزخر به النص الأدونيسى من الرؤى الجديدة للتاريخ والعالم، وسيلغى ما تبثه الرموز والصور الشعرية والكلمات من تعدد دلالى، وإشارات معرفية، وإيحاءات فلسفية ."[1]واضح أن الناقدة تضع كافة مكونات الإبداع الأدونيسى فى مرتبة واحدة من حيث درجة الإبداع، وبالتالى فإن جميع هذه العناصر تحتاج إلى نفس القدر من العمق فى القراءة والتأمل فى التفسير. غير أن أدونيس وإن كان قد بذل جهدا كبيرا وخطا خطوات متقدمة فى مجال تطوير اللغة الشعرية بصفة عامة، إلا أن إنجازه فى تطوير المستوى التركيبى (النحوى) لا يقاس بإنجازه فى المستوى الدلالى (البيانى)، ذلك أنه – رغم كل دعاواه فيما يتصل بتفجير اللغة – ظل محافظا على أصول التركيب النحوى وذلك بالقياس إلى ما حققه من ثورة فيما يتصل بالمستوى البيانى[2] .

فضلا عن هذا فإن نص أدونيس السابق لم يفرق بين الجمهور والقارئ، ووضعهما معا فى خندق واحد، من حيث مدى استجابتهما لشعره، لكن إذا كان موقف الجمهور من القصيدة هو موقف استهلاكى، وذلك بحكم طبيعة التلقى الجماعى القائم على الاستجابة السريعة أو الفورية، فإن موقف القارئ يختلف حين تكون له رؤيته الخاصة، واستجابته التى تختلف بشكل أو بآخر عن استجابة الجمهور[3]، وذلك بحكم ما لدى القارئ من خلفية يرتكز عليها فى تكوين رأيه ورؤيته. وإذا كان موقف الجمهور يتسم غالبا بالحياد فيما يتصل بعملية التلقى، فإن ما يكونه القارئ من رأى ورؤية يؤدى إلى الوقوف مع .. أو الانحياز ضد .. أكثر من هذا، يمكن القول بأن القارئ قد أصبح "طاغية جديدا، تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدى برمته، وهكذا شهدنا، ومنذ الستينيات، اتجاها نقديا يقوم على سلطة القارئ، ويستند إلى استجابته للنص الإبداعى : نقد استجابة

---

(١) أسيمة درويش : تحرير المعنى ، مجلة فصول ، (م . س) ، ص ٣١١.

(٢) راجع فى هذا: جودت فخرالدين:أدونيس:هاجس البحث والتأويل، مجلة فصول العدد السابق، ص ١٨٥

(٣) لمعرفة الفرق بين الجمهور والقارئ، راجع :على جعفر العلاق: الشعر وضغوط التلقى، فصول، مج ١١، ع٢ ، ص١٥٤ ، ١٥٥.

القارئ[1] " Reader – Response Criticism"

وإذا كان أدونيس نفسه قد تجاهل القارئ فى مرحلة ما من إبداعه، إلا أنه عاد وراجع نفسه، وأغلب الظن أن هذه المراجعة هى محصلة استجابة لنقد القارئ، أو هى رضوخ لسلطة هذا القارئ. ورغم كل ما يقال الآن عن تلك القطيعة بين المتلقى والقصيدة، إلا أن شواهد كثيرة تثبت أن المبدع لا يستطيع بسهولة أن يتجاهل القارئ، إن سلطة هذا القارئ تتسرب إلى وعى المبدع أو لا وعيه لتخضعه لمقتضى حالها فى التلقى، وليس أدل على ذلك من الخصائص الإنشادية التى تميز كتابة أدونيس.[2]

وإخضاع المبدع لمقتضى حال القارئ يعنى أن هذا القارئ قد تحول إلى سلطة لا تراقب عمل المبدع فحسب، بل تحدد له طريقة عمله "إن الكاتب يعى، حسب مستويات متعددة، وفى مختلف المراحل التاريخية، صنف القارئ الذى يتوجه إليه بكتاباته، وهذا الوعى يعيِّن العوامل الأخرى، بلاغة وقوانين كتابته[3].

لكن كما قلنا فى البداية، لن يتم اللقاء السعيد بين المبدع والمتلقى إلا إذا كانا على صعيد فكرى ووجدانى متقارب، ذلك أنه "مقابل خلق استراتيجية فى الكتابة لابد من خلق استراتيجية قراءة"[4] ، من مبادئ هذه الاستراتيجية ضرورة تخلص المتلقى من تلك الحساسية المدربة على الرفض المسبق لكل جديد، فى الحياة، وفى الشعر، فاستقراء تاريخ الشعر العربى أثبت "أن الشعر المحدث الذى اعتبره النقاد العرب فاسدا هو الذى صح فى سياق الإبداع، والشعراء يتداولونه أكثر مما

---

(١) المرجع السابق ص ١٥٥ نقلا عن : M.H.Abrams, A Glossary of literay Terms, Fourth edition New York, 1981. P. 149.

(٢) راجع فى ذلك. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، مساءلة الحداثة. دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، ١٩٩١ ، ص ٤٧

(٣) محمد بنيس : ظاهرة الشعر العربي المعاصر، مقاربة بنيوية تكوينية ، دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٨٥، ص ٣٣٩

(٤) بدرو مارتينيث مونتابث : أدونيس : النقد الذاتى العربي ، ترجمة طلعت شاهين، فصول ، مجلد ١٦، ع٢ ، ص ١٧٤.

يتداولون الشعر القديم الذى اعتبره النقاد النموذج الأكمل للشعر العربى"[1]وما دام الشاعر قد غير وطور طريقة كتابته فعلى المتلقى أن يغير وأن يطور هو الآخر طريقة قراءته، وما دام الشاعر قد غير وطور قبل ذلك من طريقة تفكيره، فعلى المتلقى أن يكون على استعداد لتغيير وتطوير طريقة تفكيره، لا سيما أن موقف أدونيس من التراث ليس كما يشاع هو موقف رفض، بقدر ما هو موقف ارتباط. وإنتاج أدونيس بشكل عام يؤكد هذا الارتباط الوثيق الذى لم يجاره فيه مبدع آخر، غير أن هذا الارتباط هو ارتباط نوعى، وفى هذا يتجلى الموقف الصحى والصحيح من التراث.

✿✿✿✿

(٣) جدلية الضياء / الخفاء :

يقول جان طنوس وهو بصدد الحديث عن الكتابات النثرية فى "كتاب الحصار" لأدونيس :" وأول ما يفاجئنا فى هذه الكتابات هو تمجيد الظل وإعلاء شأن الشمعة – النور الشاحب – فى مقابل تبخيس دور النور الساطع كالكهرباء". وحين يتساءل الكاتب عن سر التناقض الذى يقيمه الشاعر بين الظل والضوء الساطع يذهب إلى أن "النور يرمز إلى العقل الواعى ، والمعرفة التى يقدمها هذا العقل من أشد المعارف ابتذالا؛ لأنها وليدة العموميات، أى أنها لا معرفة فى حين أن المعرفة الحقيقية تنبجس من اللاشعور (أى الظل) عندما يخلو الإنسان إلى نفسه ويتحاور معها حتى يتطابق موضوع المعرفة والذات العارفة فى آن."[2]

يمكن القول إذن بأن النور الساطع هو بمثابة الوعى، أما الضوء الشاحب ، أو الظل فهو بمثابة اللاوعى، أو اللاشعور، ذلك "أن كل ما هو مخبوء ومظلم ومجهول يرمز إلى العالم اللاشعورى الذى يكتشفه الشاعر باكتشاف ذبذباته أو إشاراته المعرفية."[3]والمعنى هنا أن الشاعر يستجيب لذبذبات اللاشعور الداخلية

---

(١) أدونيس : أعمال مؤتمر روما ص ١٧١ ، نقلا عن عبد الحميد جيدة : أدونيس بين مؤيديه ومعارضيه، فصول (م.س) ص ٩٧.

(٢) جان طنوس : جدلية النور والظل فى كتاب الحصار لأدونيس (الكتابات النثرية) فصول، مج ١٦، ع٢، خريف ١٩٩٧ ، ص ٤٩.

(٣) نفس المرجع ، ص ٤٩.

أكثر مما يستجيب لتوجهات الوعى الخارجية. وحديث أدونيس عن نفسه يجعلنا نطمئن إلى هذا الرأى. يقول :"منذ بدأت الكتابة، وجدتنى أطيع حوافزى الداخلية، منعتقا مما أشعر أنه (يأمرنى) من (خارج) أيًّا كان، أو يحدد لى مجالى، وممارستى، ووجدتنى أعمل على أن يكون كل ما هو خارج جسدى وتجربتى ميدان درس وتفحص واختيار، وعلىَّ أن أخترقه إن رأيت فيه ما يتناقض مع اندفاعاتى وتطلعاتى"[1]

الاندفاعات والتطلعات نابعة من الداخل، أما الأوامر فمفروضة من الخارج، الأولى يستجيب لها ، والثانية ينعتق منها. ليس الأمر قاصرا عند هذا الحد، بل إنه يتخذ من اندفاعات العالم الداخلى وتطلعاته وسيلة للتحرر من شروط العالم الخارجى وقيوده. لننصت إليه ثانية وهو يقول :"ومنذ أن يجاوز العربى سن الطفولة، ويبدأ بمواجهة الحياة، يواجه سلطة "اللا" وهى سلطة كلية الحضور لا تفتح له مجال الفكر والممارسة، إلا مشروطا مقيدا، وضمن نطاق يُلغى العالم الداخلى. والكتابة هى ، أولا، هذا العالم الداخلى – المكبوت ، الغامض ، الغنى الواسع، اللانهائى ، إنها تحديدا – فى أعمق دلالاتها ، تحرر من العالم "الخارجى" – المؤسسى، المبتذل ، المكرر ، الفقير ، المحدود[2].فى ضوء هذا يمكن فهم لماذا ينحاز أدونيس إلى الظل ضد الضوء الساطع ، وبالتالى إلى الالتباس ضد الوضوح :

"حين لا يعود يتميز
الخيط الأبيض من الخيط الأسود
أصرخ منتشيا :
تهدَّمْ أيها الوضوح
يا عدوِّى الجميل"[3]

فالوضوح يحول بينه وبين التمييز ، ذلك أن التمييز الحقيقى عنده ليس لما هو مبتذل ومتاح فى العالم الخارجى، ولكن لما هو مضمر ومنطو ومختبئ فى

---

(١) أدونيس : الشرع والشعر ، فصول ، مج ١١، ع٣ ، خريف ١٩٩٢ ، ص ٧٦.

(٢) المرجع السابق ، ص ٦٦ ، ٦٧.

(٣) مفرد بصيغة الجمع ، ص ٢٨٢

تلافيف الذات، هو يميل إلى فهم الحقيقة على أنها الحقيقة النفسية الشعورية وليست الحقيقة الواقعية الموضوعية، ولذا فإن "الحقيقة ، من منظوره ، مفتوحة كالمجاز ؛ لا قراءة واحدة أو نهائية لها، وأن ما يتحكم بمعرفة الحقيقة ، سواء كنا نتكلم عن الحقيقية التاريخية أو سواها ، هو مبدأ الاحتمال ، لا اليقين.. ولذلك عبثا يبحث واحدنا على أساس مطلق للحقيقة أو يحاول أن يقرأ فيها غايات كبرى تحددت مسبقا على نحو ضرورى. فما إن ينكشف له سر حتى تكتنفه مئات الأسرار، وما أن يرفع ستاراً حتى ينسدل أمامه ألف ستار، وما أن تضىء طريقه نجمة حتى يجد خطاه ضاربة فى آلاف الطرق المظلمة. هذه هى سنة المعرفة فى النظرية الأدونيسية ، حيث المبدأ الإبستمولوجى الأساسى هو أن الحقيقية، باعتبارها موضوع المعرفة لا تتجوهر ولا تتمأسس"[1]

وحين يقول الشاعر بأنه لا يحب الضياء، لكن يحب الخفاء ، فإنه يعنى أنه لا يطمئن إلى المعرفة التى تدعى أنها قد بلغت منتهاها، ولكنه يطمئن إلى الحقيقة التى تتولد عنها حقيقة أخرى متصلة بها منفصلة عنها :

"وأنا أتقلّب فى ذات نفسى ، أردد :
كلاًّ لا أحبُّ الضياءْ
لا لشىءٍ سوى أنه كاشفٌ
هكذا كى أطيل الطريقَ
السؤالَ واستنفدَ الأقاصى
كم أردِّدُ فى ذات نفسى
أحبُّ الخفاءْ"[2]

والمعنى أيضا أنه لا ينحاز إلى اليقين ، لكن إلى الاحتمال ، وهو فى هذا يتصل نسبه بأبى العلاء، ربما أكثر من المتنبى ، أليس الأول هو القائل :

أمـا الـيقينُ فـلا يقـينَ وإنَّمـا ... أقصى اجتهادى أن أظُنَّ وأحْدِسَا[3]

وهو بنفس المستوى لا ينحاز إلى الوضوح ، لكن إلى الغموض :

---

(١) عادل ضاهر : قراءة فلسفية لـ "الكتاب" ، (م.س) ص ٢٩٩.

(٢) الكتاب ، ص ٦٦ .

(٣) أبو العلاء المعرى: اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم، مطبعة المحروسة بمصر، ١٨٩٥،جـ٢،ص ٢٣.

ليس بين المكان وبينى غير الوضوحْ
غير أنّى سأبقى غموضاً،
وأوثرُ ألاّ أبوحْ."[1]

والغموض مرادف للالتباس ، لذا نراه يتحدث عن الأخير بلهجة تعبدية "الحمد لكل التباس" [2]. هنا نراه يرفع من قدر الالتباس الذى هو مرادف للغموض والظن والخفاء، بل يكاد يكون الالتباس هو الوجه الأبهى لكل هذه المرادفات، لذا يذهب عادل ضاهر إلى أن ما أسماه بـ "إرادة الالتباس" يكاد يكون "الرابط الخفى لكل المقاطع الشعرية لـ "الكتاب"[3]. وانحياز أدونيس للالتباس ومرادفاته هو رد فعل للعالم الذى يواجهه، والذى يراه "يعيش فى جاذبية وهم اليقين ، عالم واثق كل الوثوق من قيمه وحقائقه ، ولذلك هو عالم المطلقات والثبات حيث الماضى والحاضر صنوان، وإن تغيرت الأسماء والأشكال، الخليفة مازال معنا ، باعتباره رمز الوضوح واليقين والوثوق، رمز المطلق؛ إذ فيه تتجسد الكليانية، على مستوى النظر والممارسة . الخليفة يحكم نيابة عن المطلق، يتكلم بلسان المطلق ، يتقمص سلطة المطلق ، وضحاياه مازالوا هم هم : الشعراء والمرتدين والمنحرفين ومن شابههم."[4] أدونيس – باختصار – يرى أن صلاح حال المتلقى مرهون بصلاح حال الثقافة التى يمتاح منها وينهل من ينابيعها، فالمتلقى الخارج من تحت عباءة ثقافة التسلط سيتبلور فكره فى بنية وثوقية ، لا تشك ، ولا تراجع نفسها، ولا يمكن أن يلتبس الأمر عليها، وهى ماضية إلى نهاية طريقها بنفس القيم والمعايير التى بدأت بها، تظل تعيد وتستعيد دون أن تطمح بإضافة جديد. ولن يتم اللقاء السعيد بين الشاعر والمتلقى إلا إذا دفعت مياه الثقافة بالاثنين معا فى لجة الالتباس ليبدأ كل منها فى مراجعة علاقته بنفسه أولا ثم بغيره وبالعالم الذى يحيط به.

---

(١) الكتاب ، ص ٢٠٨.

(٢) الكتاب ص ٨٠.

(٣) عادل ضاهر : قراءة فلسفية لـ "الكتاب" ، ص ٣٠٢.

(٤) المرجع السابق : ص ٣٠٣.

قائمة المصادر والمراجع

أولا : المصادر

إبـــراهيم نـــاجي: - **وراء الغمام** ، دار الشروق، بيروت ١٩٨٣.

أبــو العــلاء المعــرى: - **اللزوميات** ، ت أمين عبد العزيز الخانجى ، مكتبة الخانجى ، القاهرة (جزءان) (د. ت)

- **شرح لزوم ما لا يلزم**، سلسلة ذخائر العرب رقم (١٣) شرح د. طه حسين ، إبراهيم الإبيارى ، دار المعرف بمصر (د.ت) جا

- **اللزوميات أو لزوم مالا يلزم تعليق** : عزيز بك زند، مطبعة المحروسة بمصر سنة ١٨٩٥، جـ٢.

- **اللزوميات** ، تحقيق د. حسين نصار وآخرن ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢.

- **شرح ديوان سقط الزند** ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت (د.ت)

- **عبث الوليد** . ط مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة.

أبو الفرج الأصفهانى: - **الأغانى** ، ساسى ، مطبعة التقدم بالقاهرة ، (د.ت)

أبـــو نـــواس: - **ديوانه**، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالى، مطبعة مصر ، القاهرة، ١٩٥٣.

- ديوانه ، **طبعة إلكسندر آصاف** ، **المطبعة العمومية بمصر**، ١٨٩٨.

ابـــن الانبـــارى : - **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات** ، ت عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف بمصر ، ط٣ ، ١٩٧٦.

أحمـــد رامـــى : - **رباعيات الخيام** – مكتبة غريب – القاهرة – (د.ت).

أحمـــد شـــوقى : - **الشوقيات** ، المجلد الأول، جـ٢ ، دار العودة ، بيروت (د.ت)

أمـــل دنقـــل : - **الأعمال الكاملة** ، منشورات مكتبة مدبولى ، القاهرة (د.ت).

بدر شاكر السياب : - **ديوانه** ، دار العودة ، بيروت المجلد الأول، ١٩٧١.

الخطيب التبريزى : - **شرح القصائد العشر**، تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة بيروت ، ط٤ ، ١٩٨٠.

الزوزنـــــــــــى : - شرح المعلقات السبع ، مكتبة القاهرة ، ١٩٧٩.

صلاح عبد الصبور : - ديـوان صـلاح عبـد الصـبور ، دار العـودة ، بـيروت ، ط١ ، ١٩٧٢، (ثلاثـة مجلدات)

علــى محمــود طــه : - شرق وغرب ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢.

عــــــــــنترة : - شرح ديوان عنترة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٥.

المتنبـــــــــــى : - ديوانــه ، شــرح أبــى البقــاء العكـيرى ، ت : مصـطفى السـقا ، إبــراهيم الإبيارى، عبد الحفيظ شلبى . ط الحلبى ، القاهرة .

- ديوانه وضع عبد الرحمن البرقوقى ،دار الكتاب العربى ، بيروت (د.ت) .

ثانيا المراجع :

إبراهيم عبد القادر المازنى : - إبراهيم الثانى ، ط دار الشعب، ١٩٧٠.

الجـــــــــاحظ : - البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، ١٩٦٨.

جــبران خليــل جــبران : - النبى ، ترجمة ثروت عكاشة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٤ ، ١٩٧٩.

جــبرا إبــراهيم جــبرا: - ينابيع الرؤيا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢.

- الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢.

د. زكريـــا إبـــراهيم : - مشكلة الحياة ، دار مصر للطباعة ، (د.ت)

- مشكلة الحرية ، دار مصر للطباعة (د.ت)

- مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة (د.ت)

د. زكى نجيب محمـود : - فى فلسفة النقد ، دار الشروق ، بيروت ، ط١، ١٩٧٩ .

- مع الشعراء، دار الشروق ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٨.

زهـــير غـــازى زاهـــر : - لغة الشعر عند المعرى ، دار الشئون الثقافية العامة بغداد ، ١٩٨٩

شـــوقى ضـــيف : - العصر الجاهلى ، دار المعارف بمصر ، ط٣.

- العصر الإسلامى ، دار المعارف بمصر ، ط٤.

صــلاح عبــد الصــبور : - على مشارف الخمسين ، دار الشروق ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٣

- نبض الفكر ، دار المريخ ، الرياض ، ١٩٨٢.

- رحلة على الورق ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، ١٩٧١.

د. صــــلاح فضــــل : - أساليب الشعرية المعاصرة ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٩٨.

- منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨.

- شفرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٠.

د. طـــه حســـين : - تجديد ذكرى أبى العلاء ، دار المعارف، القاهرة.
- مع أبى العلاء فى سجنه ، درا المعارف بمصر ، ١٩٧١.
- ألوان ، درا المعارف بمصر ، ١٩٧١.

د. طـــه وادى : - شعر ناجى : الموقف والأداة ، النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٦.
- شعر شوقى الغنائى والمسرحى ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٠.

عبد الحميد إبراهيم: - نقاد الحداثة وموت القارئ ، نادى القصيم الأدبى، بريدة ، السعودية ، ط١ ، ١٤١٥هـ

عبد الرحمن بدوى : - دراسات فى الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠.
- الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى، وكالة المطبوعات (الكويت) ، دار القلم، بيروت ، ١٩٨٢.

عبد السلام بن عبد العالى: - أسس الفكر الفلسفى المعاصر : محاورة الميتافيزيقا ، دار توبقال، الدار البيضاء ، ١٩٩١.

عبد القاهر الجرجانى : - دلائل الإعجاز، دار المعرفة ، لبنان، ١٩٨٢.
- أسرار البلاغة ، تحقيق هـ ريتر ، مطبعة وزارة المعارف ، استنابول ، ١٩٥٤.

عبد الكريم حسن : - لغة الشعر فى زهرة الكيمياء، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢.

عبد الله الغذامى : - الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٤ ، ١٩٨٤.

عبد المنعم تليمة : - مداخل إلى علم الجمال الأدبى ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨.

د/عز الدين إسماعيل: - التفسير النفسى للأدب ، مكتبة غريب ، ط٤. ١٩٨٤.

علـى أدهـم : - نظرات فى الحياة والمجتمع، دار المعارف ، ١٩٧٨.
- بين الفلسفة والأدب ، دار المعارف ، ١٩٧٨.

كـاظم جهـاد : - أدونيس منتحلا ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، ١٩٩٣.

كمـال أبـو ديـب : - فى الشعرية، مؤسسة الأبحاث العلمية ، بيروت ، ١٩٨٧.
- جدلية الخفاء والتجلى، دار العلم للملايين، بيروت،ط١، ١٩٨٢.

كمـال خيربـك : - حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر ، دار المشرق ، بيروت، ١٩٨٢

كمـال اليـازجى : - أبو العلاء ولزومياته، دار الجيل، بيروت، ط١ ، ١٩٨٨.

محمـد بنـيس : - الشعر العربى الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، مساءلة الحداثة ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ١٩٩١.
- ظاهرة الشعر العربى المعاصر ، مقاربة بنيوية تكوينية ، دار التنوير ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٥.

د. يوسف خليف وآخرون: - حركات التجديد فى الأدب العربى ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ٧٥ / ١٩٧٦.

د. يوسف خليف : - الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى ، دار المعارف بمصر ، ط٣، ١٩٧٨.

المراجع المترجمة :

جاستون باشلار : - شاعرية أحلام اليقظة ، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، ط١ ، ١٩٩١.

روبرت مورس لوفت وآخرون : - الأديب وصناعته ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ط٢، ، ١٩٨٣.

روبير اسكاربيت : - سوسيولوجيا الأدب ، ترجمة آمال انطوان عرمونى، منشورات ، عويدات ، بيروت ، باريس، ١٩٧٨.

رولان بارط : - درس السيمبولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦.

سير موريس بورا: - الخيال الرومانسى، ترجمة إبراهيم الصيرفى، الهيئة المصرية العالمة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٧.

لوسيان جولدمان: - البنيوية التكوينية والنقد الأدبى ، محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ، ط١، ١٩٨٦.

ماثيسن : - ت . س إليوت (الشاعر والناقد) ، ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت، ١٩٦٥، ص ٢٣٢ : ٢٣٤.

ميخائيل باختين : - فى الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة محمد البكرى ويمنى العيد ، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦.

المراجع الأجنبية :

- **Turnez (G.H)** Stylistics, Penguin Books, England , 1975.
- **Diaches, David**, Critical Approaches to Literature, London, 1969.
- **M. H. Abrams**, A Glossary of literary Terms, Fourth edition, New York , 1981.

فهرس محتويات الكتاب

الموضـــــــــــوع	الصفحة
إهـداء	٥
مقدمة	٧
الفصل الأول : عنترة وضمير المتكلم	١٣
طغيان ضمير المتكلم	١٨
أولا : ضمير المتكلم المنفصل	٢٠
ثانيا : ضمير المتكلم المتصل بحرف إن / أن	٢٦
ضمير المتكلم .. تجليات	٣٠
أولاً : الانفراد والفردية	٣٠
١- الانفراد	٣٠
٢- الفردية	٣٢
ثانياً : سواد اللون / بياض الفعل	٣٦
ثالثاً : الفعل وتحقيق الذات	٤١
١- دائرة الفعل المستقل	٤١
٢- دائرة الفعل / القول	٤٢
رابعاً : الامتلاك وتدعيم الذات	٥١
خامسا : الإنكار / الإقرار	٥٢
١- السؤال / الإخبار	٥٣
٢- الجهل / العلم	٥٨
٣- النسيان / الذكر	٧١
خاتمة	٦٣
الفصل الثاني : عمرو بن كلثوم .. وضمير المتكلمين	٦٥
الفصل الثالث : أبو نواس .. وصيغ الأمر والنهى	٧٩
تحليل قصيدة " ساق وخمر"	٩٠
١- وحدات ثلاث	٩١
٢- الأمر والنهى وتطهير الأرض	٩٨
٣- أ- ساق وخمر	١٠٠
ب- قداسة	١٠١
جـ- خمر وغزل	١٠٣
٤- أ- ثنائية الذكر / الأنثى	١٠٤
ب- العاذلة والتحول من الخبر إلى الإنشاء	١٠٥
جـ- "هذا العيش" وبيت القصيد	١٠٧
د- إصرار على عدم التوبة	١٠٩

هـ - العاذلة (فرد أم مجتمع)	١٠٩
و- حملة على الناصحين	١١٠
٥- أ- صيغ المضارعة	١١١
ب- بين عالمين	١١٢
جـ- توفيق المحقق	١١٢
٦- مبررات الدراسة الأسلوبية	١١٣
الفصل الرابع : أبو العلاء .. والتسوية بين الأشياء	١٢٥
أولا: رؤية أسلوبية :	١٢٧
تمهيد :	١٢٧
١- مبدأ التسوية	١٢٩
٢- الوجود بين الإثبات والنفى	١٤٠
٣- نزعة التعميم	١٤٣
٤- الجبر والاختيار	١٤٦
٥- العقل والنقل	١٥٠
٦- البداية والنهاية	١٥٣
خاتمة	١٥٧
ثانياً : رؤية فلسفية :	١٦٠
تمهيد : طه حسين (الإنجاز والوعد)	١٦٠
١- الحركة نحو الداخل	١٦١
٢- المعرفة والزهد	١٦٢
٣- النظر فى وجه الحياة	١٦٣
٤- ظلام	١٦٧
٥- سوء الظن	١٦٩
٦- الدنيا وبنوها	١٧٠
٧- هجاء الحياة	١٧١
٨- تزاحم الأضداد	١٧٢
٩- حيرة	١٧٧
١٠- فلسفة أبيقور	١٨١
١١- الفروع والأصول	١٨٢
١٢- شعراء وجوديون سابقون	١٨٩
١٣- من أفق عالِ	١٩٦
خاتمة	١٩٧
الفصل الخامس: صلاح عبد الصبور .. والمفارقة بين الماضى والحاضر	٢٠١
قصيدة "أحلام الفارس القديم"	٢٠٣

رؤية عامة	٢٠٩
١- التراسل اللغوى	٢١٦
٢- الفعل وبنية القصيدة	٢٢٧
٣- وعى اللاوعى	٢٣٤
٤- منطق الحلم	٢٤٣
أصداء قصيدة "أحلام الفارس القديم"	٢٤٨
١- (الماضى / الحاضر) و (كنا .. لكنا)	٢٤٨
٢- العودة إلى الماضى	٢٦٠
٣- من الحاضر إلى المستقبل	٢٦٨
٤- المكان / الزمان	٢٧١
٥- الشاعر / الوطن / العالم	٢٧٩
خلاصة	٢٨٧
الفصل السادس : أدونيس: استراتيجية الخطاب فى "الكتاب" و" استنساخ الماضى فى الحاضر "	٢٩١
تقديم	٢٩٣
أولا : استراتيجية العنوان	٢٩٦
١- الكتاب	٢٩٦
٢- أمس المكان الآن	٣٠٠
٣- المخطوطة	٣٠٥
٤- المتنبى	٣٠٩
٥- النبوة	٣١٥
ثانيا : استراتيجية المكان / الزمان :	٣٢٢
١- الكوفة (مكانا)	٣٢٥
٢- الحاضر أسيرا فى سجن الماضى	٣٣٣
٣- التاريخ وزمن القتل	٣٤٢
ثالثا : استراتيجية التجاوز :	٣٥١
١- التيه	٣٥١
٢- التحول	٣٥٥
٣- التخطى	٣٦٣
٤- الخرق	٣٦٦
رابعا : استراتيجية التلقى :	٣٦٩
١- لغة الشاعر والتمرد	٣٦٩
٢- ثقافة المتلقى والخنوع	٣٧٥
٣- جدلية الضياء / الخفاء	٣٩٠
المصادر والمراجع	٣٩٤